BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XX - NUMERO 1 - GENNAIO 1959

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XX - N. 1 GENNAIO 1959

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: G. C. CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telef. 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telef. 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

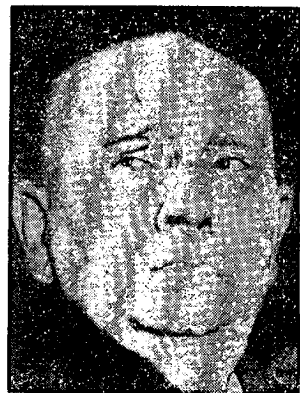
Lettere

Egregio Direttore,

avendo avuto occasione di compiere uno studio intorno alla filosofia dell'arte e seguendo con interesse quanto da anni « Bianco e Nero » pubblica sul tanto discusso rapporto cinema-arte, penso che non sarebbe sbagliato, se già non è stato fatto prima d'ora, cercare di esaminare più profondamente il linguaggio cinematografico inquadrandolo, alla stessa stregua delle altre forme di espressione, nel concetto della filosofia estetica di Benedetto Croce. Da un primo esame che ho voluto condurre sono arrivato a queste conclusioni che spero possano essere di una certa utilità alla determinazione di un sì dibattuto problema.

1) *Innanzi tutto, allargando il concetto del Croce sull'essenza dell'arte, penso sia possibile asserire che l'arte, pur essendo conoscenza intuitiva, cioè conoscenza del particolare nell'universale, sia tuttavia, un modo di vedere, anzi di conoscere la realtà, contrapposto* all'unico *modo di conoscere la realtà universale che è appunto quello determinato dalla conoscenza intellettiva. Perciò l'arte può essere* interpretazione della realtà, *nel significato cioè di soggettiva conoscenza intuitiva del particolare. In questo caso il posto dell'arte nello spirito non varierebbe, ma, mi sembra, acquisterebbe un significato più vasto, cioè più idoneo, ad un esame approfondito di ogni possibile problema estetico.*

2) *Sembra che Croce sia arrivato alla sua concezione dell'arte dopo un attento e profondo studio sul problema del linguaggio (che fu nel secolo scorso di grande attualità). Completando il concetto del tedesco Humboldt, che definiva il linguaggio « il prodotto della fantasia e del sentimento, la veduta soggettiva che l'uomo si fa delle cose; per cui congiungere la forma interna del linguaggio con il suono o l'elemento fisico, è opera di sintesi interna »; ed adeguandolo al concetto di arte, egli arrivò alla sua teoria dell'intuizione-espressione; concetto che, congiungendo il significato di linguaggio con quello di espressione, ammette una forma interna dell'espressione indipendentemente dalla sua realizzazione pratica.*

3) *Ciò premesso mi sembra si possa asserire che il cinema non si comporti in modo diverso dalle altre forme di espressione, in quanto anche la forma cinematografica è una esigenza interiore. Il rapido sviluppo che il cinema ha avuto come spettacolo, fa di esso un potentissimo dittatore di immagini, poiché, abituati come siamo alla forma cinematografica, non c'è azione, fatto o storia che noi leggiamo o sentiamo raccontare, che non ci appaia nell'impressione come immagine cinematografica: essa è in sé visione di campi, piani, carellate e panoramiche, di primi piani, dettagli, eccetera. Ciò vuol dire che tutti possono avere una intuizione cinematografica, come tutti da una azione reale possono ricevere una impressione cinematografica. Spesso in noi il senso di una immagine poetica ci colpisce per una certa sua misteriosa profondità ed armonia: noi la rivediamo varie volte finché ci sarà chiaro il suo significato; così pure uscendo da un cinematografo ricostruiamo con la fantasia lo svolgimento di una sequenza che ci ha fortemente impressionato: questo è vedere con gli occhi della fantasia aiutati dalla memoria, dall'impressione e sensazione, ciò che prima avevamo realmente visto; e ricostruire significa riprodurre in sé, cioè interpretare e quindi intuire ed esprimere. Siamo nel cam-*

Il prossimo fascicolo di « Bianco e Nero » (n. 2-3, febbraio - marzo 1959) uscirà il 1. marzo prossimo e sarà dedicato ad Eric von Stroheim. Sull'arte e la personalità del grande regista saranno pubblicati scritti di Giulio Cesare Castello, René Clair, Thomas Q. Curtiss Lotte H. Eisner, Tino Ranieri, Jean Renoir, Denise Vernac e altri. Il fascicolo conterrà inoltre scritti e disegni inediti di Stroheim, estratti dagli scenari di *Greed* e di *La dame blanche* (film non realizzato), una completa filmografia, una bibliografia a cura di Leonardo Autera e numerose fotografie. Concluderanno il fascicolo le consuete rubriche.

po dell'arte! Anche se semplici spettatori di un'opera, in noi si è creato il miracolo dell'intuizione-espressione artistica. Ci riconferma questo esempio che ciascuno ha in sé il senso del movimento figurato, della narrazione cinematografica; perché se così non fosse, non si sarebbe in grado di intuirlo, di comprenderlo, di interpretarlo e quindi neppure di esprimerlo.

4) *Ma Croce parla anche di un'altra attività, dipendente da esigenze pratiche, la quale ha a sua disposizione dei mezzi di cui si serve per soddisfare tali esigenze: parla della estrinsecazione, cioè della fissazione delle immagini artistiche esistenti, già espresse, nello spirito al momento della intuizione. Quali sono queste esigenze di natura pratica che spingono l'artista a estrinsecare la sua espressione? Esse sono esigenze pratiche, kantianamente intese: il fatto che noi conosciamo solo opere estrinsecate e che queste, divenute realtà cioè realizzate, ci possano dare impressioni e sensazioni come un qualsiasi altro particolare della realtà, sia esso un oggetto, un paesaggio o un individuo; è una delle ragioni per le quali l'artista è spinto ad estrinsecare la sua espressione, cioè a fissarla nel tempo in modo ch'essa diventi parte stessa della realtà, divenendo così testimonianza del miracolo della creazione artistica. Non quindi una esigenza dello spirito in se stesso, ma un dovere verso l'umanità, che non entra nel rapporto intuizione-espressione, ma che tocca nell'artista solo quella parte dell'uomo pratico, sollecitato da esigenze o necessità pratiche che non contribuiscono a rendere migliore la sua espressione, ma che gli impongono di estrinsecarla. L'estrinsecazione non è già realizzazione, come non ha ben stabilito il Croce; perché il modello di un vestito non è ancora il vestito pur essendo la premessa essenziale perché questo abbia ad essere. E' indubbio però che chi sappia leggere in quel modello il futuro vestito, lo veda già realizzato (non occorre essere sarti per questo); e c'è chi lo vede nero o bianco, chi rosa o azzurro chi magari con una piega in più o in meno a seconda appunto delle varie interpretazioni di quello stesso modello, nell'intuizione e creazione del quale il modellista aveva previsto magari il color rosso. Succede lo stesso per un'opera d'arte, che pur non essendo completamente realizzata, ma solo estrinsecata, riesce tuttavia a dare impressioni e sensazioni, realizzandosi così nelle varie interpretazioni di quella estrinsecazione; portando in tal modo una più evidente conferma alla validità della forma interna dell'espressione, poiché anche in queste interpretazioni di un'opera estrinsecata si verifica quel processo tutto interiore dell'intuizione-espressione, cioè un atto di conoscenza intuitiva, determinato dalla «veduta soggettiva» che l'uomo si fa delle cose. Risulta così che una estrinsecazione può essere completamente realizzata per chi sappia leggere in essa, come può essere niente per chi non conosca il suo linguaggio. Un caso evidente è quello della musica; chi non conosce quelle forme pratiche di memoria che sono le note musicali scritte, davanti allo spartito di una sinfonia non proverà nessuna sensazione; e così come chi non sa leggere, davanti all'Amleto si troverà come dinanzi a qualsiasi altro oggetto, e non davanti ad una tragedia. Ecco perché si rendono necessarie le vere e proprie realizzazioni, oltre che naturalmente per il piacere edonistico di rappresentarle e di assistervi.*

5) *Se per la poesia, la musica e l'architettura per estrinsecazione si intende l'edizione scritta, lo spartito, il progetto; e se per la pittura e scultura s'intende il bozzetto, cioè il disegno di quella che sarà l'opera; escludendo per ora il cinema, osserviamo che le vere e proprie realizzazioni di tali estrinsecazioni sono rispettivamente: la poesia letta, la sinfonia eseguita, il progetto realizzato, il quadro e così pure la statua, la tragedia rappresentata, eccetera. Per alcune di queste realizzazioni il processo di esecuzione può essere semplice e di pertinenza dello stesso autore (Chopin componeva e suonava i suoi Notturni); per altre invece è complesso, e di necessità presenta un carattere che ordinariamente è chiamato di collaborazione. Il concetto che simile carattere di collaborazione sia determinante ai fini della realizzazione non è sbagliato, ove s'intenda che il contributo di altri individui sia inteso come* interpretazione *di un elemento dell'opera estrinsecata (attore, violinista, decoratore); oppure come interpretazione dell'intera opera (regista teatrale, direttore d'orchestra, dicitore): quindi si presenta in questo caso non un contributo di carattere creativo da parte degli altri individui e assoluto rispetto alla primitiva estrinsecazione, ma sempre ed in ogni caso singola e varia interpretazione di una intuizione già estrinsecata. Si è parlato molto, ad esempio, dell'Amleto di Olivier in diretto paragone con quello di Gassman: due interpretazioni di un'opera dello stesso autore, le quali in ogni caso non sono mai quell'opera, ferme restando l'unità di questa e di quelle. Ciò porta a considerare la differenza sostanziale esistente tra l'opera estrinsecata e quella realizzata; ambedue determinate da un atto di conoscenza intuitiva: la prima direttamente dalla realtà e quindi come interpretazione della stessa, la seconda come interpretazione della interpretazione della realtà. Differenza però che, ove si consideri una estrinsecazione come già facente parte della realtà e quindi capace di dare sensazioni, verrebbe ad annullarsi in quanto la sua interpretazione e seguente realizzazione troverebbe in se stessa tutti gli elementi essenziali per essere artisticamente valida. Ciò dimostra che si possono avere varie interpretazioni di una stessa opera, le quali non tolgono né aggiungono niente all'opera originale. Il complesso delle interpretazioni siano esse realizzate o meno (cioè sia le vere e proprie realizzazioni; sia le singole espressioni interiori, determinate, ad esempio, negli spettatori che hanno visto o letto, o comunque conoscono, l'opera) trova la sua unità nell'opera stessa che tutte le assomma. Perché un'opera d'arte è come una montagna che mostra la sua cima da ogni lato ed una via che vi conduce; e come infiniti sono i punti di vista, infinite sono le vie per raggiungere la vetta.*

6) *Il cinema non si comporta in maniera diversa dalle altre forme di espressione, in quanto è possibile esprimersi, come è possibile sentire, cinematograficamente senza necessità della realizzazione dell'opera; ciò è possibile attraverso una forma di memoria, che comunemente è chiamata sceneggiatura, e che corrisponde in sostanza alla scrittura, al bozzetto e alle altre forme di estrinsecazione; la sceneggiatura è già opera di cinema, anche se il film non è ancora realizzato, e anche se per la sua realizzazione bisognerà tenere in considerazione inevitabili modificazioni, determinate soprattutto da esigenze pratiche, economiche o di comodità, dipendenti dall'attuale impostazione dell'industria cinematografica o da altri fattori.*

7) *Da quanto annunciato potrebbero derivare molte altre considerazioni e chiarimenti, che mi sem-*

bra qui non sia il caso di riferire. Basterà ricordare il problema del posto della tecnica nel processo artistico. Posto che, dai concetti riportati più sopra risulta essere riservato alla vera e propria realizzazione di un'opera d'arte, mai alla sua più intima ed essenziale espressione. Essa infatti non è che un mezzo a disposizione dell'uomo per concretizzare in termini sensibili e fisici un sentimento; perciò non contribuisce ad ispirare l'opera né ad influenzare l'espressione. In altre parole le possibilità, diverse tecnicamente, di dare una stessa atmosfera ad un ambiente, non influiscono sull'atmosfera stessa, ma sulla più o meno artistica riuscita della stessa nella sua realizzazione; come ad esempio non diminuisce il valore di Shakespeare per una mal riuscita presentazione di una sua opera. La tecnica è tecnica, legata a leggi fisiche, che l'artista necessariamente tiene in considerazione, ma che in nessun caso è parte del suo spirito tanto da influire sull'espressione, che di per se stessa non è legata a nessuna legge se non a quella imperscrutabile della intuitiva conoscenza della realtà.

Questi i punti principali della mia indagine; se essi potranno essere di una qualche utilità, siano l'umile contributo di un giovane alla risoluzione di un vecchio problema; in caso contrario chiedo scusa per essermi intromesso in una discussione già superata dal tempo.

ANTONIO DE GREGORIO

" Filmlexicon " primo volume

E' uscito nei giorni scorsi il primo volume del « Filmlexicon degli autori e delle opere », monumentale enciclopedia cinematografica che vede la luce nel quadro delle Edizioni di « Bianco e Nero ». Michele Lacalamita, presidente del C.S.C. e direttore dell'opera, ha presentato al Consiglio di amministrazione del Centro una vasta relazione sul « Filmlexicon », che è stata resa pubblica dal « Notiziario Cinematografico ANSA ».

Il « Filmlexicon degli autori e delle opere » — dice la relazione — è stato impostato nel 1956, come una delle iniziative culturali del Centro Sperimentale di cinematografia. I suoi obiettivi apparivano chiaramente delimitati dall'esistenza del « Kleines Filmlexicon » di Charles Reiner (Verlagsanstalt Benziger & Co. AG., Einsiedeln-Zurich, 1946) e dal « Filmlexicon — Piccola enciclopedia cinematografica » di Francesco Pasinetti (Filmeuropa, Milano, 1948) che dell'opera elvetica costituiva, insieme, la traduzione italiana e una prima integrazione sulla base del nuovo materiale raccolto. Si trattava di sviluppare — a distanza di otto anni — il lavoro avviato in Italia dal compianto Francesco Pasinetti (i cui grandi meriti verso la cultura cinematografica non è necessario illustrare, tanto sono noti e riconosciuti) e di fornire una aggiornata edizione di quel « Filmlexicon » che è stato il primo tentativo di sistemazione enciclopedica della filologia cinematografica. La struttura, l'impostazione e i criteri di classificazione del materiale restavano gli stessi; l'ampiezza spaziale e temporale della enciclopedia non avrebbe dovuto scostarsi molto da quella originaria; le caratteristiche strettamente informative e documentarie delle « voci » sarebbero state mantenute anche nella nuova versione.

Soltanto in un secondo tempo il piano dell'opera è stato riveduto, in successive fasi. Nuove esigenze si sono presentate all'attenzione dei compilatori; nuovi criteri sono stati esaminati, anche alla luce del significato che venivano assumendo i piani culturali in sviluppo presso il Centro Sperimentale di cinematografia. In seguito a ciò la fisionomia dell'opera si è trasformata, giungendo alla nuova, definitiva sistemazione del novembre 1956, data che segna l'inizio vero e proprio del lavoro organizzativo e redazionale. Dall'obiettivo limitato dell'aggiornamento e della integrazione del « Filmlexicon » di Francesco Pasinetti (che restava la base su cui fondare la nuova costruzione) si è passati ad un obiettivo più vasto: fornire ai cultori di cinema un repertorio il più possibile ricco degli elementi indispensabili non soltanto alla informazione ma anche allo studio storico; contribuire allo sviluppo di una concezione scientifica della filologia cinematografica, anzitutto attraverso un'opera di organizzazione e di affinamento delle sparse iniziative in corso; individuare e valorizzare gli sforzi isolati di molti ricercatori in ogni parte del mondo, imponendo ai singoli una disciplina unitaria e diffondendo un abito mentale che avesse più il carattere del rigore scientifico che non quello (sinora inevitabile, o quasi per circostanze esterne) della volonterosa improvvisazione. Constatata la possibilità di iniziare un lavoro di questo genere, accertate l'esistenza di un buon gruppo di collaboratori nei vari paesi e la loro capacità di adeguarsi alle intenzioni redazionali, si è varato il piano del « Filmlexixon degli autori e delle opere ». Esso è diviso, come precisa il titolo, in due parti:

— la prima comprenderà le « voci » biografiche degli autori (intendendo come autori: registi, soggettisti e sceneggiatori, produttori, attori, operatori, musicisti, scenografi e costumisti) del cinema mondiale, muto e sonoro;

— la seconda includerà un repertorio dei film di maggiore interesse nella storia del cinema, scelti sulla base del valore artistico, tecnico, sociologico.

Si è inoltre ravvisata la necessità di alcune sezioni speciali, che ci si augura di poter realizzare in un secondo tempo, a mano a mano che l'opera si svilupperà. Ossia:

— un dizionario culturale e un dizionario tecnico, separati (riprendendo e ampliando la sezione « Voci generali e tecniche » del « Filmlexicon » e del Pasinetti);

— un piccolo dizionario biografico, a somiglianza del « Filmlexicon degli autori », dedicato agli storiografi e ai saggisti dei vari paesi (per necessità di chiarezza, infatti, il « Filmlexicon degli autori » non comprende né storiografi né saggisti, a meno che non abbiano anche prestato opera di autori nell'ambito della creazione cinematografica);

— un indice generale di tutti i film citati nelle « voci » del Filmlexicon degli autori ».

Elaborato questo piano generale si è dato inizio alla fase realizzativa, con la prima parte, quella degli « Autori ». Le « voci » biografiche sono state compilate sulla base di tre criteri fondamentali:

1) *Biografia vera e propria.* Ci si è avvalsi di elementi attendibili, sottoponendo al vaglio critico le fonti, nella misura del possibile. Inoltre, si è impresso ad ogni biografia un carattere critico-storico, per evitare la registrazione nuda e cruda dei fatti e fornire delle varie personalità un « quadro » situato nel tempo, nel clima storico e nell'ambiente culturale in cui hanno operato. Lo scopo finale era quello di offrire al lettore biografie dense di dati e storicamente significative. Naturalmente, per ciò che

concerne la visuale critica sotto cui gli autori sono stati trattati, occorre precisare che ci si è attenuti al giudizio medio e generale dato dalla saggistica e dalla critica cinematografica. Si è così evitato il pericolo di affrontare quel processo di revisione storiografica di cui si avverte sempre più l'esigenza. In questo momento esso rappresenta un pericolo, trovandosi il « Filmlexicon » in una fase antecedente a quella della revisione storiografica: la fase della fondazione filologica pura e semplice. Di conseguenza, le eventuali « correzioni » di giudizio avrebbero avuto un carattere o preconcetto o personalistico. Ciò non esclude, tuttavia, che ad una ponderata revisione si giunga, sia pure nei limiti di un « Filmlexicon » che non ha scopi di riesame critico della storia del cinema. A tale riesame un « Filmlexicon » potrà soltanto contribuire indirettamente: è quel che si prevede di poter fare in un successivo momento quando si affronterà il problema degli aggiornamenti e delle integrazioni. Va da sé, infine, che l'ampiezza delle biografie dipende dalla importanza dei singoli autori. Tutte, però, hanno carattere storico-critico.

2) *Filmografia*. Per le « voci » importanti, la filmografia è completa (nei limiti della reperibilità del materiale); per le « voci » minori, essenziale. I film sono registrati sia con il titolo originale sia con il titolo della versione italiana (quando ovviamente, si tratti di film giunti in Italia). Inoltre, dei titoli di film prodotti in paesi la cui lingua non sia accessibile ad una media cultura internazionale, viene fornita (quando si tratti di opere non giunte in Italia) una traduzione letterale. Questo, in tutti i casi in cui è possibile farlo. Infine, ogni titolo di film è accompagnato dai nomi del regista e degli interpreti principali (l'innovazione ha lo scopo di facilitare al massimo la ricerca, e di permettere al lettore di avere subito dinanzi agli occhi il quadro completo delle personalità in esame).

3) *Bibliografia*. Le « voci » più importanti sono accompagnate da una bibliografia imperniata massimamente sui contributi italiani, e questo data la prevalenza (per ragioni che più avanti illustreremo) della collaborazione italiana. L'integrazione « internazionale » delle bibliografie sarà fatta in un secondo tempo, non appena i collaboratori stranieri metteranno a disposizione gli strumenti necessari.

Per la prima volta una iniziativa enciclopedica cinematografica « copre » il cinema mondiale con tanta ampiezza, come dimostra l'elenco dei paesi rappresentati: Argentina, Belgio, Brasile, Bulgaria, Canadà, Cecoslovacchia, Danimarca, Egitto, Finlandia, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Grecia, India, Italia, Jugóslavia, Messico, Norvegia, Olanda, Polonia, Portogallo, Romania, Spagna, Stati Uniti d'America, Svezia, Svizzera, Turchia, Ungheria, URSS. In alcuni di questi paesi la filologia cinematografica è inesistente; in altri è ai primi passi. Occorreva, perciò, cominciare dai rudimenti, introducendo esigenze del tutto (o parzialmente) sconosciute in seno a non facili ambienti culturali.

Dal punto di vista delle categorie qualche altra notizia è opportuna. La disponibilità del materiale e le competenze dei collaboratori hanno permesso di conseguire risultati buoni per quanto concerne « registi » e « attori », sufficienti per « produttori » e sceneggiatori », scarsi per « operatori e musicisti », insufficienti per « scenografi » e « costumisti » (salve, naturalmente, le singole eccezioni). E' da prevedere che queste distinzioni continueranno anche per il futuro. Certe lacune sono irrimediabili, per sempre; certe altre potranno essere colmate attraverso un lunghissimo lavoro di approfondimento. Per gli storici e i saggisti abbiamo già detto, parlando delle sezioni speciali. Resta da fare un cenno dei documentaristi. Nel « Filmlexicon » sono rappresentati solo i maggiori, per tutti i paesi in cui è stato possibile reperire i dati che li riguardano. In questo caso non si è avuta di mira la completezza per non appesantire eccessivamente l'opera, o per un'altra ragione: spesso l'attività del documentarista è saltuaria o senza conseguenze apprezzabili.

Anche il quadro della collaborazione merita un cenno. La parte più cospicua della compilazione delle « voci » è stata affidata a collaboratori italiani, e non a caso. In Italia esiste un gruppo di schedatori (di potenziali filologi) abbastanza numeroso e preparato da fornire le garanzie richieste; in nessun altro paese ne esiste — finora, almeno — l'eguale. Il merito di tali collaboratori è stato quello di avere accettato di partecipare al tentativo di sistemazione filologica generale e preventiva con scrupolo e passione, in una situazione assai difficile, superando ostacoli (di tempo, di ricerca, di selezione, di controllo) che non sarebbe agevole, in poco spazio, descrivere. A fianco degli italiani, vi sono numerosi collaboratori stranieri, scelti fra i migliori di ogni singolo paese. Se i loro contributi hanno valore difforme (se per alcuni, ad esempio, si dovrà osservare come la compilazione delle « voci » non corrisponda totalmente ai nostri criteri generali), ciò non è dovuto a impreparazione personale, ma a quelle cause esterne delle quali abbiamo già parlato. Comune è stata, agli italiani e agli stranieri, la buona volontà; comune, soprattutto, la comprensione degli scopi cui il « Filmlexicon » tende. Non ultimo quello della formazione di un gruppo di filologi cinematografici, in Italia ed all'estero, che contribuiscano alla revisione scientifica dei criteri storiografici all'arte del film.

Il « Filmlexicon » si propone di essere — si è detto — la prima pietra sulla quale altri costruiranno, progressivamente, una filologia cinematografica. Ora possiamo dire di più. Il « Filmlexicon » (parliamo di quello che sta per primo in cantiere: il « Filmlexicon degli autori ») è esso stesso un'opera che progressivamente si sviluppa, sfruttando i risultati cui a mano a mano i suoi collaboratori pervengono. Ai volumi, che lo comporranno, si prevede di far seguire (oltre alle sezioni speciali indicate) una sezione di « Aggiornamenti e integrazioni generali » che varrà a colmare le lacune secondo il possibile, lungo la linea già esposta: sarà un altro passo avanti. Ma anche senza attendere quella speciale Sezione in appendice, gli stessi volumi successivi al primo porteranno innanzi quest'opera di progressiva « messa a fuoco » del problema, di allargamento, revisione e integrazione del materiale, che costituisce la ragione prima del « Filmlexicon ».

Vi sono settori di ricerca che si debbono segnalare come tra i primi da sondare ulteriormente, oltre i limiti imposti dalle condizioni attuali della filologia (per esempio, il cinema muto in generale, con particolare riferimento a quello britannico, statunitense, francese, tedesco, russo; oppure il cinema sonoro sovietico, britannico, giapponese, messicano e dei paesi minori). Ve ne sono altri per cui il materiale esiste già, ed appare ab-

bastanza soddisfacente: in essi il sondaggio è stato soltanto parziale, per ragioni di tempo. Si potrebbe forse calcolare, in linea del tutto presuntiva, che quando tale opera fosse ultimata, la mole del « Filmlexicon degli autori » — già così notevole — si arricchirebbe di un terzo. E sarebbe un arricchimento sostanziale, anche dal punto di vista qualitativo.

Di pari passo con lo sviluppo del « Filmlexicon degli autori » si intende far procedere l'organizzazione della seconda parte, il « Filmlexicon delle opere ». E' la parte — come si comprende — più nuova e originale dell'iniziativa. Per poterla realizzare sarà necessaria la collaborazione assidua e paziente di tutte le Cineteche esistenti al mondo, giacché lo scopo del « Filmlexicon delle opere » è anzitutto quello di « schedare » i film più importanti che in quelle cineteche sono depositati, fornendo di ognuno un dettagliato riassunto del soggetto, un esauriente cenno storico-critico e una bibliografia internazionale. Anche qui i criteri di scelta dei film saranno mantenuti assai ampi. Non conterà soltanto il valore estetico, ma anche il valore tecnico, linguistico, sociologico, morale, perché anche di siffatti è composta la storia del cinema. Una catalogazione di questo tipo non è mai stata tentata. La sua mancanza ha causato, e continua a causare, quelle deplorevoli inèsattezze che anche le storie del cinema più serie lamentano. La « consultazione » di un film non è così agevole come la consultazione di un libro. Non poche volte è senz'altro preclusa. Ora, non sarà facile fondare una autentica storiografia cinematografica sino a quando non esista almèno una « registrazione » di prima mano del materiale disponibile. E' appunto questo l'obiettivo che si prefiggerà il « Filmlexicon delle opere ». A parte il materiale reperibile (i film esistenti presso le cineteche o altrove), il « Filmlexicon delle opere » tenterà anche di «registrare» — una volta per tutte — i dati relativi al materiale scomparso (i film distrutti o introvabili), servendosi di quanto ancora rimane (storie, saggi, articoli, testimonianze, eccetera) dopo una accurata selezione ed una appropriata critica storica. In questo secondo caso, il commento storico-critico si limiterà — come è logico — a ordinare i giudizi espressi in precedenza. Nel caso, invece, di film reperibili, il commento avrà anche carattere di sistemazione ed eventualmente di revisione. A questo saranno aggiunti tutti gli altri elementi utili per la « collocazione » delle opere: « casts » e « credits », lunghezza, data della prima proiezione, eccetera.

Il Centro Sperimentale di cinematografia — conclude la relazione — consegnando alla stampa questo volume iniziale del « Filmlexicon » offre un primo concreto contributo alla sistemazione scientifica, filologica e storica di quella suggestiva esperienza umana che è il cinema e un contributo alla introduzione di un metodo corretto e moderno di ricerca. Contributi che sono rigorosamente finalizzati allo sviluppo degli scopi istitutivi del Centro stesso e del cinema italiano. Contributi ai quali hanno partecipato, con impegno e generoso sacrificio, ricercatori e studiosi, vecchi e nuovi, ricreando così nel Centro un punto d'incontro e di dialogo culturale. Tutto ciò è stato possibile grazie alla illuminata intelligenza ed alla premurosa comprensione dei membri del Consiglio direttivo e del Collegio sindacale, che alla unanimità hanno approvato l'iniziativa e ne hanno seguito le varie fasi del lavoro auspicando in ogni occasione che l'opera esprima sempre più, e al più alto livello possibile, il nuovo indirizzo culturale del Centro.

Il Museo del cinema

Torino, dicembre

Dopo una silenziosa e lunga fatica finalmente è stato aperto al pubblico il palazzo Chiablese a Torino, che ospita in sedici sale il Museo del cinema. Prima di soffermarci sulla sua presentazione e analisi, dobbiamo indicare a chi si deve in maggior misura la realizzazione di quest'opera. I nomi sono quelli di Maria Adriana Prolo, Mario Gromo, Giovanni Pastrone, Bruno Ventavoli, Carlo Giacheri, Arrigo Frusta, Leonardo Mosso. Soci fondatori, attorno ai quali ha preso vita l'Associazione Amici del Museo del Cinema di Torino che ha un suo consiglio direttivo e un comitato esecutivo (presidente il sen. Teresio Guglielmone, vice presidenti Mario Gromo e Mario Villa, direttore Maria Adriana Prolo, tesoriere Bruno Ventavoli, segretario l'avv. Bottassi).

Come si vede, le premesse strutturali sono solide, come si addice ad un'opera che dovrà durare nel tempo, e assolvere a quei compiti che così sono enunciati nello statuto dell'Associazione: raccogliere, conservare ed esporre tutto il materiale che si riferisce alla storia delle attività artistiche, culturali, tecniche, industriali della cinematografia e della fotografia; ricevere in deposito collezioni private, curarne la conservazione, unitamente al materiale di proprietà dell'Associazione, e promuoverne la conoscenza unicamente a scopo culturale e didattico in Italia e all'estero; organizzare esposizioni temporanee e proiezioni di film destinate a divulgare la storia della cinematografia, intraprendendo ricerche ed effettuando acquisti, cambi e prestiti, utili anche alla realizzazione di schede iconografiche e filmografiche, alla stampa e al controtipo di film allo scopo di documentare la storia della cinematografia; diffondere in Italia e all'estero, per mezzo di esposizioni temporanee, conferenze, proiezioni, pubblicazioni, corsi, trasmissioni e con tutti gli altri mezzi, la cultura cinematografica; fondare un centro di ricerche e di studi storici sulla cinematografia e la fotografia dotato di una biblioteca accessibile agli studiosi.

I propositi degli Amici del Museo del Cinema sono ottimi, e vogliamo sperare che seguiranno le realizzazioni concrete enunciate nelle premesse. Non ci nascondiamo le difficoltà, ci si deve muovere su di un terreno che nessuno ha ancora esplorato completamente, ma essere pionieri di una ricerca che parte con tutte le carte in regola, accresce il fascino di un lavoro che non può non essere di *équipe* e comprendere tutti, o buona parte, dei problemi del cinema. Strumento insostituibile di questa ricerca è indubbiamente la visione diretta dei film, visione che è assicurata da un'apposita saletta dotata dei più moderni apparecchi di proiezione a passo normale e a passo ridotto. In questa saletta di proiezione è un po' racchiuso il futuro vivo e vitale del nostro Museo che alla parte statica di documentazione museografica può unire quella dinamica della visione di film. Quindi è da augurarsi la pubblicazione di regolari schede informative sui film che saranno proiettati, a cui si faranno seguire quaderni critici di sistemazione filologica. Inoltre

ci si attende, dall'ordinamento e sistemazione della biblioteca che si va arricchendo di giorno in giorno di nuovi volumi, un mezzo indispensabile per condurre le ricerche.

Passando ora in rassegna le sale di palazzo Chiablese, ecco anzitutto la preistoria del cinema. Alcuni scritti dei sec. XVII e XVIII illustrano ampiamente mezzi rudimentali per riprodurre la natura mediante il gioco di luci e di ombre, ma non manca l'intuizione geniale di un italiano, Giovanni Battista Della Porta (1535-1615) che nella sua « Magia Naturalis » del 1593 spiega la costruzione della « camera oscura » e dà per la prima volta un'esauriente, anche se empirica, definizione del cinematografo: « Hor aggiongerò per dar fine a questa materia un secreto, che non so se potrassi trovar cosa più ingegnosa, né più bella per dar piacere a gran signori, che in una camera all'oscuro sopra lenzuoli bianchi si veggano caccie, conviti, battaglie d'inimici, giochi, e finalmente ciò che ti piace, così chiaramente e luminosamente e minutamente, come se proprio l'havessi dinanzi a gli occhi ». Dalla « camera oscura » alla « lanterna magica » il passo è breve, e nel Museo di Torino si può consultare il ponderoso volume del padre gesuita tedesco Athanasius Kircher « Ars magna lucis et umbrae » del 1646, che definisce il misterioso apparecchio « lucerna magica seu thaumaturgica ».

Con l'invenzione della « lanterna magica » inizia un periodo luminoso e rigoglioso d'invenzioni, trovate, adattamenti che prendono il nome di sterioscopie trasparenti, ombre cinesi e giavanesi, prospettive luminose, vetri dipinti, e ancora nomi difficili e astrusi per significare cose semplici ma fantastiche per quell'epoca; ad esempio il « cromotropio », due dischi di vetro variamente colorati che girano in senso inverso per mezzo di un opportuno meccanismo; oppure il « pantoscopio » sul quale si legge con un misto di estatico stupore e meravigliata compiacenza che « In sta cassela mostro el Mondo niovo — con dentro lontananze, e prospettive. — Vogio un soldo per testa, e ghe la trovo ». Siamo nel '700 il secolo dei lumi, ormai la tecnica nascente creava macchine anche per la visione delle immagini, e le scoperte, i perfezionamenti, le trovate più ingegnose si susseguono con ritmo incalzante. Si passa così dal « fantascopio » di Robertson (1763-1837) — una sorta di lanterna magica perfezionata con la quale organizzò dei veri e propri spettacoli fantastici diventando notissimo e acquistando la fama di un Cagliostro e di un Mesmer — al « fenachistiscopio » di Jean-Antoine Ferdinand Plateau (1801-1883) che con lo studio e la riproduzione dei singoli movimenti di un soggetto, è il diretto precursore del meccanismo cinematografico.

Ma non si può fare un discorso sulle origini del cinematografo senza condurre parallelamente un'indagine sull'origine della fotografia *conditio sine qua non* per la scoperta del movimento delle immagini. Perciò nel Museo di Torino sono state approntate due salette dedicate alla nascita e allo sviluppo della fotografia prendendo le mosse addirittura dalla « Fisionomia dell'huomo » del signor Giovanbattista Della Porta Napolitano (edizione del 1644). E che il richiamo non è casuale fa fede un'incisione in cui accanto ad uno dei padri della fotografia, Joseph Nicéphor Niepce (1765-1833), è posto il ritratto di Della Porta. Dall'unione delle scoperte e degli studi del Niepce e di Jacques Mandé Daguerre (1769-1851) ecco nascere le prime fotografie che vanno sotto il nome di « dagherrotipi ». E' tutto un fiorire di « fotografi e pittori », fatto ampiamente documentato con ritratti di compassati signori e signore dell'epoca, immobili davanti alla « camera oscura » in pose che, dalle quattordici ore della prima fotoimpressione di Niepce del 1823 (una natura morta), si ridusse dal 1851 a pochi secondi. Una tale scoperta permise a coloro che studiavano più propriamente come fissare il movimento delle immagini, di compiere delle esperienze utilissime. Una riproduzione fotografica del famoso « The galop » di Edward Muybridge (1830-1904), ed una del « fucile fotografico » di Jules Etienne Marey (1830-1904) sono eloquenti testimonianze di un progresso che partendo da ricerche meramente scientifiche (è del Marey un libro sulla « Phisiologie du moviment-Le vol des oiseaux », 1870) doveva approdare al cinematografo dei fratelli Lumière.

Degnamente rappresentato è anche Emile Reynaud (1844-1918) che col suo « prassinoscopio » organizzò, a partire dal 1888 nel Museo Grevin, delle vere e proprie proiezioni del suo « Theatre optique », ove dei disegni sono eseguiti su un nastro di celluloide perforato ai lati, la più antenata espressione della moderna pellicola. E il visitatore incuriosito e ammirato può rivivere lo stupore dei nostri nonni rivedendo le *Pantomimes lumineuses de Emile Reynaud*. Ma è nella saletta Lumière che possiamo ammirare « Le premier cinématographe des fréres Auguste et Louis Lumière - 1894), non solo nella sua realtà meccanica ma anche in quella dinamica, poiché su di un piccolo schermo vengono proiettati i primi filmetti della storia del cinema: *Le train, Sortie de l'usine, Lumière à Lyon, Partie d'écarté, Le mur*, e *L'arroseur arrosé*, il primo film comico. Nella saletta successiva, l'ottava, sono in visione alcune macchine da presa: ad esempio una Gaumont del 1898, ed una « macchina da proiezione formato ridotto mm. 17,5 » del torinese Vittorio Calcina, operatore della casa Lumière in Italia. Sue sono infatti le prime attualità quali *S.S. Papa Leone* XIII e *I principi di Napoli a Firenze*, rispettivamente del 1896 e 1897.

La documentazione del Museo si fa sempre più particolareggiata seguendo passo passo gli ulteriori e sorprendenti sviluppi della nuova arte. Degnamente ricordati sono i pionieri del cinema (da una fotografia ingiallita del tempo ammicca maliziosamente Arrigo Frusta), mentre ampio rilievo è dato all'illustrazione del colossale *Cabiria* (1913-14) realizzato dal nostro Giovanni Pastrone (in arte Piero Fosco) con l'aiuto interessato e non determinante di D'Annunzio. Documenti interessantissimi si possono osservare a questo proposito: appunti, disegni, conti di spese fatte, il brevetto del carrello usato da Pastrone, e addirittura l'arcoscenico che riproduce il tempio di *Cabiria*. Una lettera autografa di D'Annunzio a Pastrone dice testualmente: « Mio caro amico, sono stanchissimo, la prego di non venire alle nove ma oggi, dopo colazione, alle tre per lavorare insieme. Mi perdoni. Sono preso di sonno », mentre in alto a sinistra un *ex libris* inghirlandato di lauri ammonisce: « Per non dormire ».

Una folla di attori, attrici, registi, tecnici del vecchio cinema muto italiano e torinese si affolla nelle bacheche e sui tavoli di queste salette in cui i cinquantenni, o giù di lì, possono trovare antichi amori, passioni sopite ma non dimenticate: Italia Almirante Manzini, Francesca Bertini, Lydia Quaran-

ta, e ancora la Borelli, la Jacobini, la Menichelli, la Gallone, e gli « amorosi »: Alberto Collo, Febo Mari, Mario Bonnard, Tullio Carminati. Una fotografia di Za la mort (Emilio Ghione) ci intimorisce, e per l'amatore vi è pure lo scenario del film *Dollari e fraks* (U.C.I., 1921). Si possono vedere le *affiches* pubblicitarie di antiche ditte, quali l'Ambrosio Film, la Pasquali Film, l'Itala Film, prima di passare alle ultime sale dedicate alla tecnica cinematografica. Nulla è stato dimenticato o trascurato, anche le Cineteche, i Circoli del cinema, Il Centro Sperimentale di cinematografia, la Mostra di Venezia, tutto è degnamente ricordato, e lo sarà ancor più se si farà pervenire a Torino altro materiale di documentazione. Completano la dotazione del Museo un archivio, un laboratorio, una biblioteca in via di ordinamento, oltre a tutti i servizi.

Al termine della visita ciò che resta nel visitatore è una chiara sintesi della nascita e dell'evoluzione del cinema, e un vivo desiderio di approfondire le sue conoscenze con letture, studi e ricerche il che è, in ultima analisi, il lievito vitale che un Museo ha solo il compito di preparare. Nel mese di novembre hanno avuto inizio, nella saletta di proiezione, regolari cicli di proiezioni. Così, accanto alla documentazione, il Museo di Torino è un centro di cultura vivo e attuale che consentirà a studiosi e semplici amatori del cinema di arricchire la loro cultura e le loro nozioni.

Ma quello che vorremmo porre in risalto, come ha fatto Mario Gromo, è il carattere di unicità che presenta il Museo di Torino. I suoi tre confratelli esistenti nel mondo, quello di Parigi, quello di Praga e quello di Rochester, hanno caratteristiche diverse l'uno dall'altro e ciascuno un'impostazione *sui generis*. Quello di Torino si pone quindi come il primo Museo del Cinema che sia nato come tale, con una sua autonomia e fisionomia che in proseguo di tempo diventerà, lo speriamo, sempre più marcata e viva in senso artistico e culturale.

NEDO IVALDI

Passo ridotto

Un festival utile

Il Festival internazionale di Salerno, che l'anno scorso fu costretto ad interrompere l'annuale periodicità per cause indipendenti dalla buona volontà degli organizzatori, ha ripreso e riaffermato, con la sua undicesima edizione, una preminente funzione sulle numerose manifestazioni dedicate alla cinematografia in formato ridotto. Già in altre occasioni segnalammo le varie ragioni di vita di questo Festival, che indisse la prima manifestazione nel 1946, con notevole priorità rispetto a tutti gli altri concorsi e mostre, e che da allora ha conservato una caratteristica fisionomia.

Il Festival di Salerno intende dare annualmente un consuntivo, il più esauriente possibile, dei progressi tecnici e dei risultati espressivi conseguiti in tutto il mondo con il film di piccolo formato. Di conseguenza, la produzione cineamatoriale, che normalmente è unico oggetto di considerazione in analoghe manifestazioni, qui riveste soltanto un aspetto delle diverse branche d'impiego del cinema a formato ridotto. Ad essa vengono ad aggiungersi i film realizzati direttamente in 16 mm. da registi e tecnici professionisti, i film spettacolari ridotti ad uso commerciale dal 35 al 16 mm. e quelli che apportano un sussidio didattico e contribuiscono alla ricerca scientifica.

Complessivamente erano presenti in concorso 195 film di 25 nazioni, alcune delle quali — Ceylon, Corea, El Salvador, Indonesia, Liberia, Pakistan, RAU, — non avevano mai partecipato precedentemente a competizioni del genere. La sezione che, oltre a comprendere il maggior numero di opere, ha riservato qualche gradita sorpresa e, comunque, il maggior interesse per la varietà degli argomenti trattati e per le aperture che qualche volta offrivano alla conoscenza di lontani Paesi, è stata quella riservata ai film prodotti da cineasti professionisti. Si trattava per lo più di opere realizzate per conto di Enti governativi e con finalità propagandistiche e di divulgazione, illustranti ora gli aspetti storici, geografici o folcloristici, ora le conquiste industriali, tecniche e scientifiche delle più varie nazioni. Va notato che l'Italia, in questo campo, ha una produzione assai limitata, mancandole l'efficienza di specifiche organizzazioni che curino la diffusione di tali film e non avendo soprattutto avvertito l'utilità di una simile opera di divulgazione capillare, favorita dalla maneggevolezza delle apparecchiature per la proiezione in 16 mm.

Di diverso avviso si dimostrano non soltanto alcune grandi nazioni come gli U.S.A. e la Gran Bretagna, ma anche molti Paesi di limitatissime possibilità produttive. Tra questi ultimi, tuttavia,

Diana Wynter in Something of Value *(Qualcosa che vale, 1957) che ha ottenuto a Salerno il premio per* il miglior *film trasportato da 35 a 16 mm.*

non si sono avute grosse sorprese: i loro film sono per lo più dominati — segnatamente quelli che provengono dal Medio Oriente, dall'India, da Ceylon — da motivi folcloristici o dalle manifestazioni più convenzionali ed esterne che caratterizzano la vita di un Paese. Soltanto l'Indonesia, con *The Three Brothers* di Guy Brenton, ha proposto un raccontino abbastanza fresco e articolato in un sottofondo documentaristico quasi del tutto inedito. Un gruppo di opere di notevole impegno è stato presentato dalla Danimarca: tra esse ricordiamo *La Danimarca s'ingrandisce,* di Hagen Hasselbalk e Astrid Hanning-Jensen, in cui alcune conquiste civili della nazione

appaiono scandite in un esemplare ritmo di montaggio, ed il breve film a soggetto *La piccola fiammiferaia,* realizzato da Johan Jacobse sulla base della nota novella di Andersen: esente dalle ricerche formali alle quali trent'anni prima aveva fatto ricorso Jean Renoir, il delicato racconto, commentato da Françoise Rosay, conserva parte del candore originario.

Per qualità tecniche si è distinta tutta la produzione statunitense, che si inserisce quasi sempre in un piano ben preciso di divulgazione tra le masse dei principi su cui si regge la democrazia americana o illustrano i contributi di alcune personalità del Paese nel campo della scienza, dell'arte e della cultura. *The Story of Thomas A. Edison,* di Jules Lewey, si raccomanda per la meticolosa ed organica elaborazione su una serie assai interessante di documenti e testimonianze storiche. Prove di una certa sensibilità artistica e culturale hanno anche offerto la Francia, con il etnografico *Nomades du soleil* di Jacques Brunet, e l'Austria con *Holzschnittpassion Albraht Dürer* (Scene della Passione nelle litografie di Albrecht Dürer) di Alfons Stummer. L'Italia era rappresentata da due documentari di tipo inchiesta realizzati da V. De Sanctis per la televisione, *Battuta in Mediterraneo* e *Un'isola ha sete,* e da due opere di livello decisamente superiore, fra le migliori dell'intera rassegna, alle quali sono state riservate le maggiori attenzioni della giuria. Si tratta di *Un asino per un cristiano* — insignito del primo premio assoluto — e *Molti bambini a Bari vecchia,* che un giovane regista di origine tedesca, Axel Rupp, ha realizzato per ubbidire ad una propria esigenza espressiva, senz'essersi proposto alcun fine speculativo. Va specificato, infatti, che soltanto incidentalmente — per la ragione che il fotografo e montatore di tali film, Mario Carbone, lavora abitualmente in 35 mm. — essi sono stati compresi nella sezione riservata ai professionisti, ma che essi, anche perché qua e là incerti e approssimativi nella costruzione tecnica e nello sviluppo narrativo, assommano alcune specifiche caratteristiche del cinema amatoriale. I valori di tali documentari — del primo soprattutto — vanno ricercati nei motivi che li hanno ispirati, nel loro ricollegarsi a tipici motivi della tradizione realistica del cinema italiano, nella commossa immediatezza con cui sono stati ritratti certi aspetti di vita quasi primordiale in un paese contadino della Calabria e nell'accorata denuncia con cui viene rappresentata, con specifici riferimenti all'infanzia, una situazione sociale in un popolare quartiere della Bari vecchia.

Ai film della sezione « professionale » possono essere ricollegati anche quelli presentati nella categoria « scientifico - didattica ». Benché vi fossero ammesse indistintamente anche le produzioni cineamatoriali, quest' ultime non hanno potuto competere con i prodotti delle grandi organizzazioni di ricerca scientifica. Di grande interesse sono stati un film sul parto indolore, *Naissance,* del francese Pierre Valley, *Foothold in Antartic,* presentato dalla Gran Bretagna, e *Il fiume pietrificato,* storia della ricerca e dell'impiego dell'uranio, realizzato in U.S.A. per conto dell'Ufficio Miniere del Ministero dell'Interno.

Nella sezione « cineamatoriale », la produzione italiana non ha riservato novità di rilievo, in quanto composta quasi esclusivamente di film già passati al vaglio dei due ultimi concorsi nazionali di Montecatini. La ricchezza di delicate annotazioni poetiche insite nel documentario in 8 mm. di Benito Buoncristiani *Piazza del Carmine* non è sfuggita nemmeno alla giuria di Salerno; che ugualmente ha avvertito la severa forza drammatica di *Visitazione,* di Pietro Livi, e la felice comunicativa del raccontino per ragazzi *Michelina Mangiafuoco,* di Sandro Talamazzini. La produzione straniera, al contrario, ha riconfermato la consueta attenzione alla levigatezza esteriore, che spesso non tenta nemmeno di nascondere una quasi totale indifferenza per i contenuti. La tecnica raffinata di cui hanno dato prova gli autori del documentario canadese *Prelude to Spring* (regista J. W. Buddel) e dei film tedeschi *La barca dei sogni* — interpretazione visiva dell'omonima sinfonia di Respighi, eseguita da Günter Fasteurath — e *Uno sguardo nello studio* (regista Kurt Schaumann) si esaurisce ora in belle tonalità cromatiche e fotografiche, ora in complicate suggestioni surrealistiche. Anche la Spagna, con *El Credo* e *Esmaltes,* di José Capdevila, ha testimoniato con impegno esclusivamente tecnico.

Nei cinque giorni di Salerno, oltre ad una quarta sezione riservata ai film spettacolari ridotti in 16 mm. dal formato normale, si sono anche tenuti il Congresso dei cineamatori dell'Italia meridionale e quello per lo studio dei più urgenti problemi nazionali nell' ambito della cinematografia didattica e scientifica. E' stato un programma intenso, a volte ostacolato da una organizzazione non del tutto adeguata, ma sempre volenterosa. Un quadro della situazione culturale ed industriale del formato ridotto si è comunque ottenuto: è una ragione sufficiente per riaffermare l'utilità del Festival di Salerno, e la necessità di migliorarlo.

LEONARDO AUTERA

Una scena del film Gli avventurieri dell'uranio *di Angio Zane, premiato a Salerno per la migliore riduzione della colonna sonora da 35 a 16 mm.*

Il cinema e la narrativa americana ed europea

di MICHELE LACALAMITA

Ad un lettore attento non sfugge che mentre negli scrittori dell'800 l'azione, prima di essere messa in carta è passata per il cervello, che con tutto il pensiero che ne deriva acquista attraverso quel filtro qualcosa di individuale; negli scrittori di oggi, invece, l'azione sembra scaturita direttamente dagli occhi, quasi una successione di immagini in una pellicola cinematografica. Si direbbe che, mentre una volta il narratore non scriveva mai senza aver elaborato le sue idee, il narratore moderno affidi invece alla penna le impressioni che hanno colpito i suoi organi visivi, col solo rilievo di una immagine cinematografica. Il pensiero domina nei romanzi di ieri; l'azione in quelli di oggi.

L'influenza del cinema emerge in questa nuova forma narrativa. L'uomo moderno si è abituato attraverso il cinema a vedere prima che a pensare; le immagini non hanno tempo di essere assorbite e ricreate dalla sua mente perchè nuove visioni lo incalzano rapidamente e quando una azione è trascorsa ne sopraggiunge subito un'altra e quando lo spettacolo è terminato, lo spettatore, pago di un paio d'ore di distrazioni che non gli hanno affaticato la mente, se ne torna alle sue faccende, pensa ad altro. Così vuole essere il romanzo di oggi: rapido, breve, efficace, cinematografico. Il comune lettore non ama addentrarsi in lunghe discussioni o in profonde meditazioni; la sua mente si è, come la sua vita, standardizzata. La giornata non basta, l'accelerato ritmo della vita lo incalza. In due ore di spettacolo cinematografico egli è avvezzo a correre da un paese all'altro, a indietreggiare nel passato, a fare salti nel futuro, a seguire i suoi eroi dalla culla alla tomba. Non può attardarsi in un romanzo alla Bourget ove occorrono tre pagine per descrivere un castello. Lo scrittore moderno lo ha capito, perchè anche egli è

uno spettatore e perchè anche egli ha l'anima del suo secolo. Nonostante ciò, l'idea che la letteratura possa essere influenzata dal cinema, sembra a buona parte degli scrittori una assurdità ridicola, una confusione dell'arte con l'industria, o una confusione tra romanzo e romanzi a fumetti. Tutto questo significa solo una cosa: che queste persone non si sono mai curate forse di approfondire i tempi in cui vivono. Sono magari fortissime in letteratura latina, sanno a memoria l'Inferno di Dante e conoscono anche il tedesco e l'ebraico, ma dei tempi moderni sanno poco. Non tollerano Picasso e ridono degli astrattisti, disprezzano la musica jazz e assumono arie di ironica superiorità leggendo le poesie di Prévert. In genere poi vanno al cinema solo per passatempo. Se assistono alla proiezione di un film esteticamente dignitoso lo definiscono « una pizza » e si addormentano a metà spettacolo. Non si sono mai dati la pena di conoscere la natura del cinema.

Cos'è mai questa nuova forma d'arte? Quali sono le sue possibilità? Tutto ciò non li interessa. Certo non è possibile in questa sede dilungarsi sull'argomento. Occorre però accennare alla enorme importanza del cinematografo, al valore che esso ha per noi e ai suoi rapporti con la nostra epoca. Solo dopo essersi convinti che si ha a che fare con un fenomeno veramente significativo e degno di considerazione, si potrà serenamente accettare l'idea che esso influenza la narrativa.

E' stato detto che « il cinema è il termometro del nostro tempo ». Non basta. Il cinema è in certo senso il nostro tempo stesso. Lo rappresenta meglio di qualsiasi altra arte, più della letteratura esistenzialista e della poesia futurista, più della pittura astrattista, meglio della musica jazz. Il cinema è nato dalle esigenze, dalla mentalità, dall'anima del nostro tempo. Racchiude in sè le caratteristiche, i gusti, le aspirazioni dell'epoca; è un'arte complessa ed esauriente estremamente moderna, d'avanguardia. « Le film — dice C. E. Magny — par rapport au livre joue un rôle de precurseaur autant que d'exemple. Le cinema est comme un avance par rapport aux autres arts ».

Il cinema è l'arte che risponde meglio ai più moderni bisogni estetici. Esso si esprime per mezzo di immagini in movimento. Soddisfa cioè le due maggiori esigenze del nostro tempo: l'esigenza concreta e quella dinamica. Dell'esigenza concreta parla a lungo Jean Epstein. Egli dice: « Il pensiero verbale e logico aveva acquistato un'enorme preponderanza su tutti gli altri modi di rappresentazione

e comprensione dell'universo e specie sul mondo visivo al punto che molte persone non potevano più capire o concepire se non attraverso il monologo interiore, e questo per la necessità di un maggior rendimento sociale. Il pensiero espresso per immagini aveva un posto secondario perchè aveva un rendimento sociale molto esiguo. Il pensiero verbale si era quasi interamente sostituito ad ogni altro modo di concepire. Solo nei sogni l'uomo comune si sorprendeva in un'attività spirituale visiva. Questa evoluzione mentale caratterizzata da una astrazione e un razionalismo sempre crescenti giunge al presente a una crisi. Le parole esigono di essere rivalorizzate concretamente; vale a dire visualmente per ritrovare una efficacia precisa. L'importanza del cinema è di fornire agli uomini un mezzo per comunicare con dei pensieri-immagini. Così tutta una vasta attività mentale viene rivalorizzata. Mai l'umanità si era trovata dinanzi alla possibilità di un tale arricchimento del suo sviluppo psicologico ».

Fernando Vela è della stessa opinione: pensa cioè che la graduale astrazione delle lingue colte riveli un'approssimazione sommaria alla realtà immediata, un graduale allontanamento dal reale, una miopia progressiva e aggiunge che il cinema può essere quindi inteso come una forma di rieducazione. Il cinema riscava l'uomo sepolto sotto concetti e parole per ricondurlo nuovamente a una immediata visibilità. Molti sono d'accordo nel concludere che il cinema può rieducare veramente la percezione e l'intelligenza dello spettatore riabituandolo a capire senza tanti discorsi. « Giustamente il cinema costituisce una reazione salutare contro la nostra civiltà satura di parole » (C. E. Magny).

Questo carattere di cultura visiva non è del resto esclusivo del cinema; da qualche tempo in Europa si parla di fisiognomia, in America di behaviourismo. E' ovvio che l'umanità è giunta ad un eccesso decadente di astrattismo. Basta pensare che persino l'arte concreta per eccellenza, la pittura, si fa chiamare oggi « astrattista » per averne la prova — e del resto anche la generale tendenza estetica della letteratura mi pare volta per la maggior parte non so se consapevolmente o per istinto a vincere e superare proprio questa crisi. La poesia moderna non aspira infatti a trovare una forma espressiva che si rivolga direttamente e solo alla parte incosciente, all'anima sensitiva dell'uomo, rinunciando senz'altro alla tirannica mediazione della ragione? Il linguaggio di certi poeti contemporanei può essere in fondo definito come un colto tentativo di ripor-

tare la parola al suo significato concreto e primitivo, al senso visivo, affettivo, musicale incompreso dalla ragione.

Il cinema dunque col suo linguaggio di immagini è insieme il miglior testimone e il più efficace realizzatore dell'aspirazione alla concretezza dell'uomo moderno. Ma un'altra essenziale aspirazione del nostro tempo si riflette e si effettua nell'arte cinematografica. Il Wollemberg nella sua « Anatomy of the film » così si esprime: « L'aspirazione naturale a superare le limitazioni insite nelle arti figurative tradizionali relativamente statiche e a dar movimento alle figurazioni plastiche e pittoriche si trova concretato finalmente nel cinema ». E' vero. Oggi nulla si può concepire che non sia in movimento. Una complessa e vasta esigenza dinamica investe tutti i campi della vita materiale e spirituale e sempre più si farà urgente a mano a mano che diventerà più frenetico e intenso il ritmo temporale della vita umana.

Nella scienza e nell'arte, nella politica e nella filosofia, ovunque si ritrovano le impronte caratteristiche della tendenza dinamica. Nell'arte — nella pittura cioè, nella musica e nella letteratura. Nella narrativa la ritroviamo marcatissima dall'800 in poi. Il romanzo si è potuto imporre ed è diventato il genere letterario più popolare forse proprio perchè in esso era possibile descrivere la realtà nel suo perpetuo divenire e perchè il movimento e l'azione ne costituivano la base principale. Ma se il romanzo potè appagare la relativa e appena presentita esigenza dinamica e temporale degli uomini dell'800, il cinema ben più compiutamente riesce ad appagare quella esasperata dgli uomini del 900.

Il cinema che non solo descrive, ma rappresenta addirittura fisicamente la natura e l'uomo nel loro divenire. Il movimento è insieme il fondamento dell'arte cinamatografica e della moderna sociatà, profondamente radicato nella nostra coscienza quale conseguenza del progresso materiale e scientifico dell'umanità. Il cinema da una parte tende ad esasperare maggiormente la tendenza evolutiva dinamica della società, dall'altra aiuta invece a reagire contro l'altra fondamentale tendenza, quella dell'astrattismo, arginando la corrente razionale con dighe concrete e visive. Se dunque è vero che l'arte letteraria si lascia oggi influenzare da quella cinematografica, è anche vero che il fenomeno può essere pienamente giustificato e spiegato dal fatto che nel cinema la letteratura ritrova ben definiti e sviluppati, in sintesi, i più certi e tipici attributi della modernità.

Cinema e narrativa americana

L'influenza del cinema sulla narrativa americana si attua soprattutto nella tecnica, oltre che nella materia espressiva. C. E. Magny afferma che quasi tutte le innovazioni introdotte dagli americani nella tecnica del romanzo eccettuato il monologo interiore (di cui si è già vista l'origine diversa, anzi in netta opposizione, poichè deriva dalla corrente astratta) risultano come prese in prestito dal cinema che mette a disposizione dello scrittore tutto un arsenale nuovo di mezzi estremamente efficaci, che in parte del resto erano già stati adoperati molto prima dell'invenzione del cinema, ma con più timidezza e meno sistematicamente da Balzac, Stendhal e i naturalisti. Secondo la scrittrice francese questi procedimenti nuovi possono raggrupparsi attorno a due innovazioni principali: l'una concerne il modo narrativo che diviene assolutamente obiettivo ed esteriore, senza commenti nè interpretazioni psicologiche; l'altra che comprende delle innovazioni più specificatamente tecniche rese possibili dall'estensione al romanzo di quel principio di cambiamenti di piani e di ripresa la cui scoperta ha trasformato radicalmente il cinema. Come il regista, il romanziere si permette oggi di mettere la sua macchina da presa dove gli pare, di variarne ogni momento la posizione in modo da mostrarci la vita dei suoi personaggi sotto incidenze impreviste, da vicino o da lontano, da farci vedere una scena ora attraverso gli occhi di uno dei protagonisti ora attraverso quelli di un altro e tutto questo mantenendo la continuità essenziale al suo racconto.

Si può riportare a quest'ultima capitale innovazione l'uso nel romanzo di quei procedimenti detti della « dissolvenza incrociata » (per cui un'immagine si trasforma gradatamente in un'altra) del « crossing up » (che consiste nell'oscillare da un avvenimento all'altro, anche dal presente al passato) del « travelling » (spostamenti della macchina da presa). Tutti gli scrittori moderni americani, chi più chi meno, chi in un modo chi in un altro, mostrano colla loro tecnica obiettiva, col loro stile nudo e folgorante, coi loro soggetti brutali, privi di preoccupazioni psicologiche e spirituali, di subire gli effetti del cinematografo. Hemingway così esasperante ma in fondo avvincente coi suoi personaggi reticenti, quasi sempre tratteggiati dall'esterno, obiettivamente esprimentisi in scarni dialoghi, colle sue storie violente e intense che durano pochi giorni, pochi mesi. Steinbeck col suo semplice, limitato vocabolario, incapace di esprimere la logica astratta che narra, anzi mostra più che narrare con innocente e serena

impersonalità la brutalità animalesca della società moderna. Caldwell che nella « Via del tabacco » si compiace di mostrarci con una tecnica che potrebbe essere definita « al rallentatore » solo i gesti e le azioni dei suoi bestiali personaggi che di umano non conservano che il nome. Dos Passos, di cui sono famosi i frequenti, specialissimi cambiamenti di piani e di ripresa, sui quali si fonda la narrativa impersonale odierna. Faulkner che non può fare a meno di raccontare simultaneamente almeno due storie e di mostrarcele sempre concretamente attraverso la percezione di una determinata coscienza.

I due maggiori rappresentanti sono certamente Dos Passos e Faulkner. Dos Passos è detto da alcuni il maestro della tecnica attuale del romanzo. Nella sua famosa trilogia egli ha voluto far vivere sotto i nostri occhi un'epoca, un continente, narrandoci un certo numero di storie individuali raccontate ogni volta da un punto di vista diverso. L'angolo di ripresa, per così dire, varia. L'obiettivo è sempre installato in una diversa coscienza, quella del personaggio da cui quella parte del racconto prende il nome. La storia dello stesso personaggio ci è descritta cioè a mano a mano che il suo destino si orienta sotto delle incidenze diverse; l'effetto è nuovissimo. Il carattere e la vita dei personaggi appaiono sotto una luce spassionata, obiettiva, panoramica, ed acquistano un valore sociale che trascende l'individuo. Le vicende individuali valgono cioè solo come parti di uno stesso vasto insieme. Ogni capitolo narrativo è infatti inquadrato, illustrato, da elementi extra narrativi, detti con termine cinematografico « Film giornali » e « Attualità » e da frammenti letterari di sapore poetico e talvolta futurista, che servono a dare all'epoca il suo colore storico. Il racconto collegato a questi acquista la pluralità delle dimensioni, una complessità epica veramente eccezionale. La tecnica cinematografica dei cambiamenti di piani e di ripresa consente tra le altre a Dos Passos di liberarsi dalla schiavitù propria al romanzo tradizionale il quale non sapeva esprimere l'impersonale che attraverso l'individuo e in sua funzione.

L'influenza del cinema sulla narrativa americana si esplica dunque in gran parte nella tendenza rappresentativa e obiettiva, determinandovi una forte accentuazione dei caratteri esteriori e concreti. In altri casi il riferimento a certi procedimenti cinematografici è di ordine diverso, si riporta cioè come si è avuta occasione di accennare, alla tecnica dei cambiamenti di piano e di ripresa. Talvolta l'obiettivo, per così dire, dell'autore si sposta proprio come al cinema, quando la macchina da presa indietreggia o avanza in un « travelling », per

farci scoprire una parte di scena che non conoscevamo ancora. Altrettanto spesso il romanzo adopera un procedimento analogo a quello detto dai cineasti « dissolvenza incrociata » allo scopo di mantenere la continuità al racconto senza rinunciare all'apparente obiettività. Se l'autore passasse lentamente da una scena all'altra, il lettore ne risentirebbe un colpo che, distruggendo l'illusione romanzesca, lo farebbe tornare bruscamente alla realtà e non potrebbe fare a meno di ricordare che sta leggendo una storia immaginaria raccontata da una terza persona, invece di partecipare a una vera vicenda che si svolge effettivamente dinanzi ai suoi occhi.

Si può trovare un tipico esempio di dissolvenza incrociata nel primo capitolo del romanzo di John O'Hara « Appuntamento a Sanarra ». E' la notte di Natale. I due sposi Irma e Lute sono a letto; Lute dorme; Irma pensa, poi guarda l'ora: sono le tre e venti. Le viene in mente allora il gran ballo che si sta in quel momento svolgendo al club della cittadina al quale lei non ha potuto partecipare perché il marito non ha abbastanza quattrini. Pensa allora che se avesse sposato Julian English oggi sarebbe stata socia del club — pure non avrebbe voluto cambiare per tutto l'oro del mondo la sua vita con quella della moglie di English — chissà mai cosa staranno facendo Julian e la moglie in quel momento... probabilmente una delle loro solite litigate... A questo punto la scena cambia. Sentiamo che la macchina da presa scivola via insensibilmente e ci troviamo trasportati, attraverso la mediazione delle fantasticherie di Irma, nel « fumoir » del club dove si trovano in quel momento Julian e Caroline.

Lo stesso metodo segue anche Caldwell nel quarto capitolo di « La via del tabacco ». Ada pensa a Pearl sua figlia e mentre pensa a poco a poco i suoi pensieri diventano quelli stessi di Pearl. Dapprima crediamo che sia ancora Ada che sta pensando poi invece a un tratto ci accorgiamo che l'obiettivo si è spostato da Ada a Pearl, e che ora è Pearl stessa che pensa. Esempi del genere se ne possono trovare quanti se ne vogliono nella narrativa americana. Non c'è bisogno di sottolineare la frequenza con cui i registi si servono di questo procedimento volendo passare dolcemente senza bruscare troppo l'occhio dello spettatore da un pezzo di montaggio al successivo, per rendersi conto di quanto sia tipicamente cinematografico.

Anche l'uso del « crossing up », serve più o meno allo stesso scopo, in letteratura, a eliminare cioè quelle frasette di collegamento tipo: « Nel frattempo la contessa... »; oppure: « Mentre ciò avveniva alla parrocchia... » che nei romanzi classici intervengono ogni mo-

mento a ricordarci l'inopportuna e agghiacciante presenza del narratore. Nei romanzi dei secoli scorsi avveniva pure che l'autore si curasse di incrociare tra loro parecchi avvenimenti, ma il racconto poi rimaneva sostanzialmente lineare. L'intrigo a un certo punto si frazionava e il lettore era costretto a seguire separatamente due diversi destini. Nel romanzo moderno la sovrapposizione dei quadri non è più imposta come allora unicamente dalla necessità di movimentare l'azione, ma anche da una preoccupazione di ordine estetico. Gli scrittori di oggi sanno che da questa sovrapposizione di quadri si sprigionerà un effetto artistico dovuto al loro urto nella nostra coscienza, scaturirà in un lampo come per una visione, la verità che l'autore vuole comunicarci.

Il « crossing up » al cinema non consiste solo nell'oscillare da un avvenimento a un altro che si svolge simultaneamente, consiste anche nell'oscillare dal presente al passato come in *Le jour se lève* di Carné. Il regista in genere si limita a incrociare nel racconto due storie, due serie di avvenimenti. La maggior parte dei romanzieri (vedi Faulkner) segue discretamente il suo esempio. Ma alcuni si permettono il lusso di intramezzarne parecchi, con esito più o meno felice (vedi « Contrappunto » di Huxley). Lo scopo essenziale della « dissolvenza » e del « crossing up » nel romanzo consiste nell'eliminare le viete formule di transizione rispettando l'illusione di « iperrealtà » cui tende la tecnica obiettiva. Anche questi procedimenti tratti dalla tecnica cinematografica, o meglio diventati più di moda e più frequenti da che li adopera il cinema, servono dunque a rendere più attuabile l'intento obiettivo e concreto. Si arriva quindi alla conclusione che quasi tutte le innovazioni tecniche di derivazione cinematografica sono nel romanzo americano in funzione della tecnica obiettiva e rappresentativa.

Nella narrativa americana vi sono però anche altre caratteristiche ultramoderne, al cui sviluppo l'azione del cinema non può essere considerata estranea. Intendo alludere alla tendenza dinamica e a quella temporale che in letteratura si riferiscono al ritmo e alla durata dei racconti. Naturalmente in questo caso bisogna più che mai tener presente il generico influsso dei tempi che ha di gran lunga la precedenza sul fenomeno cinematografico, di derivazione secondaria. Tuttavia in alcuni brani di letteratura moderna il ritmo della narrazione non può fare a meno di richiamare quello di certe pellicole cinematografiche in cui i quadri si succedono affrettatamente, con taglio netto, dando al film un tono veloce e leggero oppure incalzante

e drammatico a seconda dei casi. « Velocità » di S. Lewis può dare una idea adeguata delle notevoli conseguenze nella letteratura americana dell'applicazione del ritmo dinamico cinematografico.

Il senso dell'istantaneità cinematografica si può trovare forse meglio che altrove nei romanzi di Hemingway, descriventi delle azioni di brevissima durata, intense ed effimire. Il tempo dello scrittore americano è il presente. L'istante è l'unica dimensione di tempo che egli possieda veramente. Tutt'al più qualche volta nell'istante egli riuscirà ad integrare anche il passato, ma il futuro gli è precluso. La tragedia di tutti i suoi personaggi è proprio quella di essere come prigionieri del presente. Di qui deriva forse quell'impressione di tacita, calma disperazione che scaturisce dai suoi romanzi. Come Robert Jordan, il protagonista di «Per chi suona la campana» costretto a vivere intensamente nel breve tempo di tre notti, tutta una vita di felicità e di amore, così anche l'autore ama condensare un gran numero di avvenimenti individuali e sociali in una piccolissima porzione di durata. Il successo delle opere di Hemingway si spiega facilmente per il valore esemplare che esse hanno anche in questo senso. Il dramma del tempo, ridotto alla fugace dimensione dell'istante, così sentito dalla coscienza moderna, si rispecchia altrettanto fedelmente nell'opera dell'americano che nell'arte cinematografica.

Le innovazioni della letteratura d'oltreoceano riguardano dunque principalmente la tecnica, attingendo largamente ai moduli cinematografici ispirati ai gusti e allo spirito dell'epoca. Il contenuto umano dei romanzi americani non presenta in fondo caratteri di novità assoluta. E' la tecnica soprattutto, è il modo narrativo che si rinnova aderendo strettamente ai tempi. La narrativa americana in certi casi non fa che restituirci reinterpretati secondo la sensibilità moderna della civiltà industriale, cinematografica, dinamica, materialistica, eccetera i prodotti di correnti letterarie già largamente scontate in Europa. Verismo, naturalismo, futurismo, simbolismo, romanticismo, eccetera tornano di volta in volta nelle loro opere letterarie, riambientati modernamente con significato e forza originale e nuova. Hanno torto alcuni critici a disprezzare gli scrittori americani considerando i loro romanzi delle imitazioni inferiori ai modelli da cui hanno tratto ispirazione. Da un pezzo nella storia della letteratura non esistono più novità sostanziali e assolute, ma solo delle serie di ritorni di forme e interpretazioni della vita riproducenti secondo lo spirito dell'epoca. Il realismo, per esempio, di Zola o di Verga che a suo tempo sembrò tanto rivoluzionario non lo ritroviamo in fondo

in forma diversa, relativa all'esigenza dei tempi, in Boccaccio o nell'Aretino? La novità in arte consiste nel saper interpretare certi valori immutabili, certe aspirazioni ed esigenze cicliche dell'umanità alla luce rigeneratrice dell'epoca.

Noi stiamo oggi passando attraverso un periodo improntato a un arido e squallido materialismo. E non contribuisce certo a farcelo superare il bisogno sempre crescente di dinamismo e l'urgenza di riportare al loro senso concreto le cose. Il cinema non può che esasperare e avvilire maggiormente il positivismo dei tempi. La spiritualità, le capacità intellettuali più profonde in noi si sono impoverite, esaurite. I romanzieri americani che hanno dimostrato di essere i più sensibili alle correnti della nuova civiltà, sono ben diversi da quelli dei secoli scorsi, non si preoccupano tanto di appagare la moralità e l'intellettualità del lettore che non è più ricco di spiritualità e di sentimenti elevati come un tempo, non si curano di approfondire il carattere intimo, l'anima individuale dei loro personaggi e di dare un significato trascendentale alle loro vicende, ma si limitano invece — seguendo anche in questo l'esempio della maggior parte delle narrazioni cinematografiche — a descrivere l'attività esteriore dei loro eroi, a dare un senso effimero e superficiale alle loro storie.

La vita e la psicologia della maggior parte degli eroi dei romanzi americani moderni sono prive di ideali, ridotte a una meccanicità brutale che si anima solo a contatto di interessi meschini e di passioni rudimentali. Tutt'al più e in casi molto rari, solo quando l'autore è un grande artista può capitare che da una apparente aridità, da una esposizione volutamente nuda e desolata scaturisca nostalgicamente, dal contrasto, una vaga aspirazione spirituale e sentimentale. Come un film se è diretto da un grande regista, così anche un romanzo con la stessa tecnica ellittica può arrivare a trascendere la realtà, a esprimere un significato metafisico, pur senza accennarvi esplicitamente. « Santuario » di Faulkner non desta forse in chi lo legge come una aspirazione di purezza, un impellente bisogno di riscatto, di uscir fuori dal fango in cui è caduta l'umanità? Eppure non una sola volta Faulkner accenna a commentare il suo libro in questo senso. Ma qualsiasi persona che sia dotata di un minimo di sensibilità spirituale, che non sia un bruto, sente leggendo « Santuario » che l'autore dietro le quinte è ben lungi dal volersi adagiare in compiacenti approvazioni, o in un'apatica, indifferente neutralità; ma è anzi sempre presente in una posizione dolorosamente polemica, quasi ascetica, proprio nei punti più scabrosi e sordidi. L'intento di Caldwell in « La via del

Tabacco » è egualmente polemico. Sotto la scorza di quella vile umanità che non ha più nulla di umano serpeggia una feroce ribellione. Il suo romanzo è una denuncia sociale. Anche la società avvilita e superficiale descritta da Dos Passos reca implicita in se stessa altrettanto chiaramente forse che in una argomentazione filosofica o morale, la sua condanna.

La tecnica cinematografica adoperata da Dos Passos, da Faulkner, da Caldwell, dai maggiori scrittori americani serve a dare al lettore la livida impressionante sensazione del vuoto, del nulla, della disintegrazione in cui è piombata l'umanità, non manca quindi lo scopo, è anzi in questo caso, secondo la definizione di Sartre, « une technique grosse de toute une métaphysique ». C. E. Magny trova che la nuova tecnica adoperata dagli scrittori americani è un mezzo per comunicare direttamente al lettore questa metafisica, rivolgendosi alla parte sensibile della sua anima; per fargli ammettere una verità in modo più violento e commovente che forzandolo ad una serie di riflessioni astratte e di esercizi dialettici. Aggiunge poi che in questo modo la letteratura americana è riuscita a dare espressione letteraria alle profonde tendenze della nostra epoca, ha reso certe verità immediatamente sensibili a tutti e ha saputo darci una visione dell'uomo più semplice e diretta e per ciò più universale di quella propria alla nostra tradizione letteraria, che attraverso le sue opere principali è possibile intravedere la promessa di un nuovo umanesimo.

Tali conclusioni sembrano piuttosto affrettate e molto esagerate. Si può essere d'accordo nel consentire che la narrativa americana ha per prima e con straordinaria aderenza ai tempi, sensibilmente, saputo rappresentare la civiltà e la società moderna; si può essere d'accordo anche nel riconoscere che la lettura di certi grandi romanzi americani genera degli effetti straordinariamente violenti e commoventi, ma non mi pare si debba spingere il proprio entusiasmo fino ad affermare che la visione dell'uomo contenuta nella narrativa americana sia più universale di quella propria alla nostra tradizione letteraria, per il solo fatto che è di essa più superficiale ed elementare, e a credere che da tale visione possa sorgere un nuovo umanesimo che informi di sé anche la nostra vecchia civiltà. E' vero che l'efficacia di certi volumi americani improntati alla tecnica cinematografica è fortissima, più forte che in opere di stile tradizionale e astratto, ma è vero anche che è meno profonda e duratura, proprio perché si imprime sulla parte sensibile, non nell'anima spirituale del lettore. Inoltre sempre per questa ragione, poiché sono espressi ellitticamente, non esplicita-

mente, i valori metafisici dei romanzi americani rischiano di passare inosservati alla maggior parte delle persone e di essere apprezzati solo da un « élite » di gente dotata di una raffinata sensibilità e di una speciale capacità intuitiva trascendentale. Ecco quindi che, invece di essere più universali, tali opere corrono l'alea di essere più limitate delle nostre. Inoltre la metafisica che scaturisce dalla letteratura americana è di ordine negativo, si contenta cioè di denunciare senza risolverla la crisi della società moderna.

Cinema e narrativa italiana

Cinema e romanzo americano sono in anticipo rispetto alla letteratura europea. La loro tecnica espressiva è una tecnica di avanguardia più della nostra aderente ai tempi moderni. La resistenza opposta dalla nostra tradizione letteraria ha ritardato e reso più difficile rispetto alla narrativa americana la penetrazione degli elementi nuovi e caratteristici dell'epoca delle nostre opere. Gli scrittori d'oltreoceano esercitano un così grande ascendente in Europa, proprio perché appagano il bisogno a lungo represso e ostacolato di rinnovamento e di evasione delle formule tradizionali insito nella letteratura del vecchio continente. Il cinema d'altra parte ha preparato gradualmente il terreno mediante un'azione sotterranea favorendo il successo dei romanzi americani. L'influsso del cinema si attua quindi in genere nelle nostre opere, indirettamente, attraverso la mediazione delle opere americane. In altri casi tuttavia esso è indipendente ma coesiste per lo più con le forme astratte.

Secondo Moravia, il cinema ha avuto la funzione principale di stabilire al suo giusto valore la realtà dell'oggetto, rinnegando la teoria dei filosofi idealisti per i quali questo non ha una realtà sua propria immutabile, ma relativa al soggetto che lo considera. Tale teoria aveva dato luogo in letteratura al surrealismo e ad esperienze consimili. Il cinema, dimostrando al momento giusto che la realtà obiettiva esiste immanente e immutabile, tanto da poter essere fotografata e vista da tutti allo stesso modo, ha contribuito a riportare la nostra letteratura su un piano di realtà concreta ed obiettiva. Si può inoltre ascrivere all'influsso del cinema anche la scomparsa di talune caratteristiche letterarie, come le lunghe descrizioni panoramiche e paesaggistiche che un tempo costituivano buona parte dell'attrattiva dei nostri romanzi. « La fotografia — scrive Pitigrilli — ha ucciso definitivamente il paesaggio scritto ». Pitigrilli come al solito esagera.

Comunque è vero che il cinema ha assorbito buona parte del paesaggio psicologico proprio alla narrativa europea e che con le sue prerogative di evidenza istantanea ha reso le lunghe descrizioni insopportabili alla maggioranza dei lettori. Lamartine nel suo Lago dice praticamente assai meno di un qualsiasi technicolor americano che rappresenti una pittoresca gita in barca dei protagonisti.

Tra gli scrittori europei, i francesi hanno dimostrato di essere i più permeabili all'azione cinematografica e i più sensibili al prestigio della narrativa americana. Le infiltrazioni cinematografiche più degne di nota si possono trovare mescolate ad abbondanti astrattismi nei romanzi esistenzialisti di Sartre, di Camus, di Malraux; in « Le silence de la mer » di Vercors, dove la suggestione poetica è raggiunta quasi esclusivamente per mezzo di notazioni esteriori e visive tanto che i cineasti si sono subito affrettati a tradurla sullo schermo; nelle opere degli scrittori che collaborano frequentemente col cinema come Prévert e Cocteau.

In Italia gli scrittori si sono invece dimostrati più diffidenti e restii a lasciarsi suggestionare dalla moda generale. Ma ormai anche i nostri migliori narratori — Bacchelli, Papini, Alvaro, Moravia, Piovene hanno collaborato e collaborano col cinema, imparando a dar peso al personaggio e ai loro problemi anche a danno della bella pagina. Tuttavia tale collaborazione in Italia è meno frequente che altrove, dove l'industria cinematografica è più sviluppata. Tra questi collaboratori più o meno occasionali e i registi esiste poi il « trait d'union » dei soggettisti cinematografici, che trova in Zavattini il suo maggiore esponente.

Il bisogno di ricorrere in prestito ai mezzi cinematografici per ovviare all'eccessivo sfruttamento delle risorse letterarie, si trova esemplarmente concretato nel romanzo « a fumetti », « Una vita » di Longanesi. Sotto il titolo maupassantiano e con l'esplicito sottotitolo di romanzo, Longanesi si è divertito a pubblicare questo libro composto di settantatré disegni accompagnati da altrettante didascalie, nel quale descrive la vita di un piccolo borghese dei nostri tempi. Nei momenti più felici del cosiddetto romanzo, l'autore riesce a condensare in pochi segni e simboli con notevole forza suggestiva, l'aria di un'intera epoca, di un'intera situazione di costume. « Una vita » di Longanesi, opera priva di valore letterario, mostra con una certa ambigua genialità fino a che punto può arrivare la nostalgia cinematografica in taluni scrittori minori che avvertono più degli altri la crisi della narrativa.

La corrente cinematografica penetrando nell'opera dei narratori

maggiori si risolve invece in forma artistica e contribuisce opportunamente al superamento dello stile aulico, nonché a ricollegare il romanzo attuale al filone della corrente realista che va da Verga a Svevo. Il realismo, l'obiettività, l'evidenza visiva, l'esteriorità, il ritmo dinamico, la tecnica dei cambiamenti di piani e di ripresa, provenienti a volte dalla narrativa americana e dai modelli esistenzialisti, si trovano variamente dosati nelle narrazioni di Moràvia, di Vittorini, d Pavese, di Bilenchi.

Il fenomeno cinematografico nella narrativa italiana risulta meno appariscente e compatto che nella letteratura americana. Il clima colto, individuale nel quale si ambienta la nostra letteratura, ne mitiga in parte gli effetti alternandoli a quelli della tendenza astratta e differenziandoli fortemente da scrittore a scrittore. Gli unici che dimostrano di seguire con una certa coerenza un filone comune, sono Pavese e Vittorini. Ambedue danno chiaramente a vedere di aver assorbito la sostanza cinematografica desumendola dalle opere degli scrittori americani da loro tradotti. Tuttavia anche in essi agisce in modo inequivocabile un nucleo lirico, personale che investe tutta la loro opera trasformandola e distinguendola da quella dei loro modelli. Ma in Vittorini, a differenza che in Pavese, è presente anche una inquietitudine sociale, ultramoderna, propria alla civiltà americana la quale tende a far prevalere il senso della meccanicità collettiva a detrimento dell'arbitrio e dell'individuo. Dalla narrativa di Pavese invece mi pare scaturisca talvolta, ellitticamente, una prepotente, inespressa nostalgia spirituale che la differenzia da quella degli altri scrittori realisti italiani, dalla prosa di Moravia, per esempio, nella quale è assolutamente impossibile rinvenire il più piccolo barlume di rimpianto ideale. I caratteri cinematografici dei romanzi di Moravia, a parte qualche probabile interferenza esistenzialista di derivazione francese, si ispirano invece per lo più a una personale, organica esigenza dell'autore che li rende del tutto originali e indipendenti.

Su tutti gli scrittori italiani, sia su Pavese e Vittorini che su Moravia e Bilenchi, la tecnica cinematografica agisce egualmente, contribuendo a liberarli definitivamente o almeno in parte dai vincoli della tradizione aulica, la quale si era tenacemente abbarbicata alla prosa italiana impedendole di svilupparsi adeguatamente ai tempi e alla mentalità moderna. Nei romanzi di Moravia, di Pavese, di Vittorini, nelle novelle di Bilenchi e nelle narrazioni di diversi altri scrittori è possibile sentire una efficacia nuova, una potenza espressiva fatta di suggestione concreta e insieme una disinvolta semplicità, una

sciolta naturalezza che prima d'oggi mancava nella maggior parte dei nostri romanzi. Il cinema ha agito sullo stile dei nostri scrittori come un tonico ricostituente, ha iniettato al momento giusto nel nostro linguaggio una sostanza vitale, la concretezza, aiutandolo a riacquistare il valore incisivo ed essenziale che con l'andar del tempo, esaurendosi, aveva perduto. Il cinema e la letteratura americana sono intervenuti opportunamente ad arginare gli strascichi della sterile aristocratica corrente d'annunziana e la tendenza alla prolissità verbale, riportando la narrativa italiana su un piano obiettivo e reale, molto più popolare e universale, che la ricongiunge, ampliandone il piano di azione e i mezzi espressivi, al fecondo filone veristico di Verga e in parte anche al romanzo di Svevo.

La tecnica obiettiva cinematografica applicata al romanzo italiano coopera ad allargarne ed arricchirne il materiale narrativo continuamente minacciato di limitatezza e astrusità dalla eccessiva inclinazione ideologica e colta dei nostri scrittori. Col nuovo metodo naturalistico proprio alla narrativa cinematografica e a quella americana, gli scrittori italiani hanno trovato il mezzo per aderire strettamente ai tempi moderni esprimendone adeguatamente la realistica essenza. Anche la tendenza dinamica ha contribuito a rendere più snello e naturale, adeguato al ritmo stesso della vita, lo stile dei nostri romanzieri ed ha permesso loro di attuare una penetrazione psicologica che non rallenti l'azione narrativa. Con la nuova tecnica dei cambiamenti di piano e di ripresa, inoltre, i romanzi italiani potranno più facilmente spaziare in vasti orizzonti e abbracciare una numerosa varietà di intenti, non escluso quello sociale.

L'influenza della tecnica cinematografica concreta e dinamica sulla letteratura italiana serve dunque a dare un forte impulso al suo tentativo di affrancarsi dai residui tradizionali accademici e convenzionali, aiutandola ad innestarsi validamente nella viva corrente dei tempi. Ma se da una parte la prosa di Moravia, di Vittorini, di Pavese, di Bilenchi e di altri fa un passo innanzi acquistando una più moderna sensibilità, dall'altra non può che gettarci in una sconfortante amarezza col suo negativo, disperato messaggio. E' vero che le ripercussioni della narrativa cinematografica in Italia costituiscono per il momento una reazione salutare alla inerte ed esaurita tradizione letteraria e che da questo bagno di concretezza e di attualità la prosa italiana sta emergendo più viva e nuova, ma mi sembra anche che all'infuori di questi passeggeri benefici nessun'altra azione positiva la letteratura italiana possa aspettarsi dall'influenza del cinema.

Ivan il Terribile ritratto di Stalin

di TULLIO KEZICH

Nell'U.R.S.S. è caduto il veto che pesava sulla seconda parte di *Ivan il Terribile* (*) e il film, oltre che in patria, è stato presentato a Bruxelles durante l'interessante Confrontation di cui parla Giulio Cesare Castello in questo stesso fascicolo.

Perché Eisenstein si appassionò alla figura di Ivan IV, granduca di Mosca e zar di tutta la Russia, il fosco monarca assoluto che visse dal 1530 al 1584? Bisogna ricordare, a questo proposito, che l'interesse del regista per Ivan risale ben più indietro del '41, quando la Mosfilm gli assegnò l'incarico di realizzare il film. Già nel '28 Eisenstein aveva scritto uno studio su Ivan, polemizzando contro la concezione dello zar-mostro. Ivan IV, secondo una tradizione avvalorata da romanzi come « Il principe Serebrjany » di Alexei Tolstoi, fu un autocrate sfrenato, un tiranno assetato di sangue. La storiografia sovietica ha rivalutato Ivan, la sua lotta accentratrice contro i boiardi, il suo tentativo di rafforzamento dei confini che anticipa la politica di Pietro il Grande. L'autore di *Alexander Nevski* fu senza dubbio incuriosito da tale processo di revisione storica; ma non è questa, a nostro avviso, una delle molle più importanti del film. Lo spunto storicistico e critico va pressoché disperso nell'esasperata elaborazione formale dell'opera: e su questo aspetto, da un punto di vista miope e ortodosso, non erano poi senza fondamento le critiche ufficiali mosse a Eisenstein. Né la parziale sconfessione dell'opera fatta dal-

---

(*) IVAN GROZNIJ (seconda parte: « La rivolta dei Boiardi ») - *R.* e *m.*: Sergei M. Eisenstein - *s.* e *sc.*: S. M. Eisenstein - *f.*: Edouard Tissé (esterni), Andrei Moskvine (interni) - *m.*: Sergei Prokofiev; parole dei canti: Vladimir Lugovskij - *scg.*: Isaac Shpinel, da schizzi di Eisenstein - *c.*: Leonid Naumov, da schizzi di Eisenstein - *int.*: Nikolai Cerkassov (*Ivan IV*), Seraphina Birman (*la Boyarina Euphrosina Staritskaja*), Piotr Kadochnikov (*Vladimir, suo figlio*), Mikhail Nazvanov (*principe Kurbskij*), Alexander Abrikosov (*principe Fjodor Kolyokov*), A. Mgebrov (*il metropolita*), Mikhail Zarov (*Malyuta il traditore*), Alexei Boukhma (*Besamanov*), Mikhail Kuznetzov (*Fjodor, suo figlio*) - *p.*: Mosfilm, studi di Alma Ata - *o.*: U.R.S.S., 1946.

l'autore fu semplice piaggeria o amore del quieto vivere. Il regista si rese senza dubbio conto di aver contaminato la materia storica con motivi d'altro genere: e ne fece sincera ammenda, sperando tuttavia che gli fosse concesso di poter ritoccare e completare il film.

Marie Seton, come si ricorderà, ha una teoria bella e pronta per spiegare l'interesse di Eisenstein verso Ivan: Il film sarebbe nient'altro che una lunga, elaborata, cifrata autobiografia. Eisenstein si raffigurerebbe nel ragazzino impaurito chiamato a responsabilità più grandi di lui, nell'uomo perennemente in dubbio fra il richiamo della sua classe e quello del popolo, nel principe orgoglioso e solitario che non sa suscitare affetto. La scrittrice, che basa la sua ipotesi su una profonda conoscenza personale di Eisenstein, esagera forse nell'applicare degli schemi psicanalitici al film, ma è certo che la sua interpretazione offre alcune chiavi legittime. Non diremmo però che l'*Ivan* sia per Eisenstein più autobiografico di quanto lo sia *Citizen Kane* per Orson Welles. Viene in mente, a proposito di quest'affinità fra le due opere, ciò che Welles dichiarò una volta sulla corrispondenza da lui scambiata con Eisenstein: « Alla fine ci dichiarammo tutti e due figli di Griffith, ma non parenti fra noi ». Kane, come hanno visto i critici più acuti, è Welles più Hearst: da ciò la straordinaria ambivalenza del ritratto. Altrettanto ambivalente è il testamento artistico di Eisenstein: perché Ivan è Eisenstein più Stalin.

Poco prima di venir colpito dall'infarto che doveva ucciderlo nel giro di un anno, Sergei Eisenstein era indicato nei circoli sovietici come il probabile realizzatore di una triologia sulla vita di Stalin: *Caucaso, Mosca, Vittoria.* Sarebbe andato in porto questo progetto se il cuore di Eisenstein non avesse ceduto? I « se » nella storia non hanno significato, lo sappiamo bene. Ma nel caso del film su Stalin, si può affermare che il generalissimo aveva sbagliato regista. Eisenstein non nutriva del risentimento verso di lui, semplicemente aveva dell'arte una concezione assai lontana dagli schemi ufficiali. Non si sarebbe mai accontentato di fare un ritratto accademico e idealizzato del dittatore: magari spinto dall'entusiasmo di aver davanti a sé un soggetto enorme, si sarebbe mosso fin da principio sul terreno minato del giudizio storico. Ed è noto che i dittatori non cercano amici, ma servi. Eisenstein, del resto, aveva già fatto in piena libertà il suo film su Stalin: *Ivan il terribile.*

La seconda parte di *Ivan* dura circa un'ora e un quarto. Si ha l'impressione di un film un po' breve per la normale programmazione (il primo *Ivan* era lungo 2745 metri). Forse l'esiguità del metraggio

è dovuta a tagli o revisioni apportate al montaggio provvisorio, curato da Eisenstein prima della malattia; può anche darsi, più semplicemente, che il materiale destinato a questa seconda parte non fosse molto ampio. La Seton riferisce che Eisenstein ebbe solo in un secondo tempo l'idea di divedere l'opera in tre episodi anziché in due, e fu criticato per questo da Alexandrov, il quale non riteneva che la congiura dei boiardi potesse da sola reggere tutto un film. Nella copia vista a Bruxelles non c'è traccia, fra l'altro, delle due bobine a colori di cui parla Eisenstein nella lettera del gennaio '46 a Jay Leyda, ricordata dalla Seton; non riguardano, in ogni modo, la mascherata che precede l'assassinio di Vladimir, come suppone sempre la Seton, perché anche questa scena è in bianco e nero. E' però possibile che nell'edizione postuma del secondo *Ivan* siano state stampate in nero delle scene originariamente girate a colori, per ragioni di economia: questo non deporrebbe a favore dei revisori. Il materiale a colori girato da Eisenstein, compreso o meno nel film, deve tuttavia esistere da qualche parte; e la cinematografia statale dell'URSS farebbe bene a renderlo accessibile, considerato l'enorme interesse dell'unico saggio cromatico nell'opera del regista, che a queste bobine di *Ivan* annetteva molta importanza, in relazione alle proprie teorie sul film a colori.

Un rapido riassunto cinematografico della prima parte apre il secondo *Ivan*. Segue una scena, che si collega al tradimento di Kurbsky, nella prima parte. Alla corte del re di Livonia, il rinnegato offre i suoi servigi contro la Russia. A questo episodio, impeccabile nella sua raffinata composizione, si è certo richiamato Kozintsev per l'analoga sequenza di Don Chisciotte alla corte di Spagna. C'è un richiamo evidente alla pittura del Greco, che a quel tempo Eisenstein stava studiando, e tutta la genialità del regista nel mettere a frutto una straordinaria vocazione figurativa. Dopo uno dei pochissimi esterni del film (la cavalcata di Ivan che torna a Mosca dal suo ritiro circondato dalle guardie, gli Oprichniki), c'è l'incontro fra lo zar e il suo vecchio amico Fedor Kolichev, divenuto l'abate Filippo, metropolita di Mosca. Durante il loro dialogo, che è immaginato con l'abituale grandiosità secondo uno stile mimico vicino ai modi del Kabuki, si inserisce la rievocazione dell'infanzia solitaria e piena d'orrori di Ivan. Sono le inquadrature girate per il prologo, e che la Seton si meravigliava di non aver trovato nella prima parte del film. Lo zar cede di fronte al metropolita, ma subito dopo apprende che sua moglie, Anastasia, non è morta di malattia: l'ha avvelenata Eufrosinia, d'accordo con i boiardi. La collera di Ivan si abbatte sui fratelli di Filippo, che

vengono decapitati nel cortile dal fedele Malyuta. Non ci sono, a questo punto, le stragi ulteriori previste dalla sceneggiatura.

Filippo e i boiardi tentano di umiliare Ivan nella gran scena della cattedrale: tre fanciulli vestiti di bianco, collocati sopra una finta fornace, cantano dei versi che ricordano il miracolo dei giovanetti Caldei. Una folla enorme attende che Ivan colga la denuncia dei suoi delitti nelle parole del libro sacro. E' forse il momento più alto del film, quello in cui Eisenstein è riuscito a oggettivare meglio il contrasto fra lo zar e il metropolita: siamo nel pieno della tragedia. Ivan, pur sconvolto dal dubbio e dal rimorso che getta nella sua anima di credente l'atteggiamento del metropolita, reagisce alla provocazione. Filippo viene arrestato e condannato. I boiardi giurano di vendicarsi e affidano al giovane Piotr il compito di uccidere lo zar, per mettere poi sul trono l'effeminato Vladimir, figlio di Eufrosinia. L'uccisione deve avvenire in una notte di festa, dopo un banchetto degli Oprichniki. L'orgia è descritta a balletto, con indulgenze decadenti e perfino morbide. E' a scene come questa che si riferiva la deliberazione del Comitato centrale contro Eisenstein, quando affermava che gli Oprichniki, anziché come « una forza storica progressiva », apparivano nel film come « una banda di degenerati, una sorta di Ku Klux Klan... ». Nella scena dell'orgia, dov'è singolare e inquietante il comportamento di Ivan e dello stesso Vladimir, Eisenstein ci fa vedere la debolezza dello zar, lambito dalle fiamme dell'inferno; il regista si riferisce, naturalmente, a un inferno personale, la tentazione dell'omosessualità, sul quale la Seton ci ha sufficientemente illuminati. Ivan veste Vladimir da zar e si fa precedere da lui nella cappella, per la preghiera del mattino. Il sicario Piotr, che attende col pugnale in mano, vede arrivare la lunga fila dei neri penitenti, con alla testa l'uomo vestito da zar. Il delitto è compiuto: Eufrosinia impazzisce nel vedere che il figlio è caduto vittima della sua stessa macchinazione, Ivan trionfa.

L'invenzione stilistica è grandiosa, più ancora che nella prima parte, e riconduce puntualmente alle fonti d'ispirazione di Eisenstein. Un alto senso dei valori figurativi si sposa a un gusto composito di derivazione melodrammatica: si pensa, in qualche momento, alle teorie wagneriane sul dramma in musica (e sappiamo che Eisenstein, poco prima di iniziare *Ivan,* aveva messo in scena « La Walkiria »). L'artista appare straordinariamente sicuro nel segno, benché il suo discorso narrativo segua in qualche punto una logica abbastanza oscura. Ma il secondo *Ivan* disperde in buona parte il sapore addirit-

tura cabalistico di certi episodi del primo film. Non parleremmo di formalismo, a costo di scandalizzare tutti. Piuttosto di una coscienza assoluta della forma, di un'arte superba arrivata al culmine della sua perfezione. Si può concordare in linea di massima con Jean Mitry, quando sostiene che « *Alexander Nevski* segna i limiti al di là dei quali non c'è più coniugazione possibile fra l'espressione plastica e l'espressione dinamica; ne stabilisce il punto estremo di equilibrio, mentre *Ivan* ne segna la rottura ». E' pur vero, tuttavia, che con il suo ultimo film Eisenstein si è avviato spavaldamente verso una zona vergine della ricerca espressiva, gravato di molti pesi imbarazzanti, ma additando al cinema prospettive inedite e affascinanti. Anni or sono, si parlò di una « terza via ». L'espressione, approssimativa e forse inadeguata, ci torna in mente dopo la visione di questo secondo *Ivan*.

Il decennio trascorso dalla morte di Eisenstein aiuta a vedere l'opera in una prospettiva storica. Quando uscì la prima parte, gli equivoci furono innumerevoli. Oggi possiamo dire che non era possibile afferrare molto di quel film, ad di là di certe evidentissime qualità stilistiche. I due film furono girati di seguito, o addirittura contemporaneamente, in cinque intensi anni di lavoro. Ma se il primo *Ivan* ricevette il premio Stalin, il secondo venne addirittura proibito. Perché? Il primo film poteva apparire oscuro, calligrafico, compiaciuto; mentre il secondo tira con relativa chiarezza il discorso a qualche conclusione. E' molto più decifrabile, pensiamo, dopo gli avvenimenti che si sono succeduti nell'URSS: la crisi del cosiddetto « mito della personalità », il revisionismo di Krusciov, la breve stagione del disgelo letterario.

Ivan il terribile, iniziato come un film storico, diventa un saggio morale. Studiando Ivan, campione dell'autocrazia sanguinaria, Eisenstein riscopre Stalin. Il film nasce dal desiderio di spiegarsi Stalin, forse addirittura di giustificarlo. Ma la volontà di Eisenstein e il suo credo marxista sono piegati dalla sua onestà di grande creatore, che non può fare a meno di vedere tutto, le luci e le ombre, l'intero quadro ricco di contrasti. Il problema dell'autorità, dell'appoggio che deve ricevere, ossessionò Eisenstein fino all'ultimo. Il secondo *Ivan,* che mette lo zar di fronte ai boiardi e lo avvicina sempre di più alla Guardia, è Stalin di fronte al trotzchismo, un'ardita trasfigurazione dei processi di Mosca. Lo zar colpisce con l'inesorabilità del Principe di un Machiavelli barbaro, taglia le teste per piegare le schiene, serve la ragion di stato senza timore di passare alla storia come « terribile ».

L'errore di Eisenstein, nei confronti di Stalin, fu quello di mostrare anche l'altra faccia del despota Ivan: i suoi dubbi, non meno sconvolgenti delle sue furie; i suoi rimorsi; la sua amarezza di solitario, destinato a finire la vita fra i monaci di un convento di clausura. Negli appunti per la sceneggiatura del terzo episodio, si apprende che il film doveva concludersi sulla grande immagine di Ivan di fronte al Baltico: trionfatore, ma solo. Come avrebbe accolto Stalin questo finale? L'uomo era troppo esperto per non avvertire, sotto il velo dell'opera d'arte, tanti e così diretti riferimenti alla sua persona. Non è illegittimo immaginare che Stalin abbia assistito alla proiezione di questo secondo *Ivan* con l'ansia di re Claudio di fronte alla recita organizzata da Amleto. « Il dramma è la trappola in cui coglierò la coscienza del re ».

Le ultime manifestazioni cinematografiche del 1958

Cose viste a Bruxelles

Sei anni fa una rivista britannica interpellò un certo numero di storici e critici di tutto il mondo, chiedendo loro di indicare quali fossero i film che avevano fatto loro una forte impressione, in tutta la storia del cinema. La graduatoria che venne stabilita, in base ai voti ricevuti da ciascuna opera, portava al primo posto *Bronenosec Potemkin* di Sergej M. Eisenstein, seguito da *The Gold Rush* di Charles S. Chaplin e da *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica. Nel 1955 ventun critici italiani presero parte ad una analoga inchiesta promossa da un settimanale milanese e tendente a stabilire quali fossero i venti film « da salvare »: in testa alla graduatoria figurarono, a parità di voti, *Bronenosec Potemkin* e *The Gold Rush,* seguiti, con lo scarto di un voto, da *Ladri di biciclette*. Passati altri tre anni, la Cinémathèque de Belgique ha organizzato, su più vasta scala, un'inchiesta del genere, intitolata « Confrontation des meilleurs films de tous les temps » ed inquadrata tra le manifestazioni dell'Esposizione Universale di Bruxelles 1958. Centodiciassette storici di tutto il mondo — designati dal Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique — hanno risposto all'invito di indicare i trenta film più importanti di tutta la storia del cinema (tanto per la cronaca, registriamo i nomi degli italiani: Guido Aristarco, Ugo Casiraghi, Giulio Cesare Castello, Luigi Chiarini, Callisto Cosulich, Mario Gromo, Tullio Kezich, Ettore M. Margadonna, Fausto Montesanti, Roberto Paolella, Maria Adriana Prolo, Davide Turconi, Glauco Viazzi): ebbene, al primo posto della graduatoria abbiamo ritrovato *Bronenosec Potemkin* con 100 voti, al secondo appaiati *The Gold Rush* e *Ladri di biciclette* con 85 voti. Dobbiamo dunque concluderne che la storia del cinema è stata ormai scritta una volta per tutte, che le « gerarchie » dei valori sono state stabilite in maniera definitiva? A conclusioni del genere potrebbe invitare anche l'esame dei film classificatisi alle spalle dei primi tre. Quarto è *La passion de Jeanne d'Arc* di Carl Th. Dreyer (78 voti), quinto *La grande illusion* di Jean Renoir (72 voti), sesto *Greed* di Erich von Stroheim (71 voti), settimo *Intolerance* di David W. Griffith (61 voti), ottavo *Mat'* di Vsevolod I. Pudovkin (54 voti), nono *Citizen Kane* di Orson Welles (50 voti), decimo *Zemlia* di Aleksàndr P. Dovzhenko (47 voti), undicesimo *Der letzte Mann* di Friedrich W. Murnau (45 voti), dodicesimo *Das Kabinett des Doktors Caligari* di Robert Wiene (43 voti). (Ci fermiamo al numero dodici per la semplice ragione che solo i primi dodici film classificati avevano, in base al regolamento del confronto, il diritto di partecipare alla « finale ». Ma non abbiamo difficoltà ad informare il lettore che altri tre film

raggiunsero i 40 voti, e cioè *The Birth of a Nation* di Griffith, che fu tredicesimo con 42 voti, *The Grapes of Wrath* di John Ford e *Roma, città aperta* di Roberto Rossellini, che furono quattordicesimi a parità di voti, con 40. Seguivano quasi seicento altri titoli con un numero inferiore di voti, e tra essi poco meno che trecento titoli avevano ricevuto un unico suffragio).

Ma torniamo al nostro interrogativo. Che i valori preminenti nella storia del cinema debbano considerarsi ormai acquisiti è stato energicamente e polemicamente negato da un gruppo di storici e critici presenti a Bruxelles (particolarmente di lingua francese: la così detta « jeune critique »). Dopo aver accusato « gli storici » della giuria ufficiale di accademismo e di sorbonismo, i « ribelli », costituitisi in contro-giuria, hanno partorito, agli effetti di un platonico « premio Harry Langdon », una lista di 70 titoli, tra i quali dodici ne sono stati scelti, per contrapporli a quelli della graduatoria ufficiale, nell'intento « di far conoscere paesi, generi, autori misconosciuti ». Questi dodici titoli erano: *L'Atalante* di Jean Vigo (che aveva avuto 22 voti nel referendum ufficiale); *L'âge d'or* di Luis Buñuel (12 voti); *Sherlock Jr.* di Buster Keaton (2 voti); *La terra trema* di Luchino Visconti (17 voti); *Rasho-Mon* di Akira Kurosawa (37 voti); *Hôtel des Invalides* di Georges Franju (1 voto); *Die Dreigroschenoper* di Georg W. Pabst (20 voti più 1 per la versione francese); *Underworld* di Josef von Sternberg (2 voti); *Peter Ibbetson* di Henry Hathaway (2 voti), *The Grapes of Wrath* di John Ford (40 voti); *Detstvo Gorkogo* di Mark Donskoij (18 voti, più 7 per l'intera triologia dedicata a Gorkij); *Sommarnattens Leende* di Ingmar Bergman (1 voto). (Faccio riserva circa l'esattezza di qualche dato, in quanto i rendiconti ufficiali presentano notevoli discrepanze tra l'elenco alfabetico per film e la graduatoria generale per voti). Quanto ai giurati autonominatisi, essi erano Pierre Billard (Francia), Raymond Borde (Francia), Jacques Brunius (Francia, uno tra i maggiori *dei-ex machina* del « premio Langdon », il quale, come ben si sa, non può essere ascritto alla « jeune critique »...), Bernard Chardère (Francia), Philippe Esnault (Francia), Françoise Gazan (Francia), John Gillett (Gran Bretagna), Arthur Knight (U.S.A.), Ado Kyrou (Francia), John Madison (Gran Bretagna), Dilys Powell (Gran Bretagna), François Rochat (Svizzera), Marie Seton (Gran Bretagna) e Gösta Werner (Svezia). Ora — a parte il fatto che al posto di queste quattordici molto rispettabili persone avrebbero potuto essercene altre quattordici oppure cinque o cinquanta — la fisionomia della contro-giuria è apparsa inficiata, oltre che dalla sua limitata internazionalità, anche dalla circostanza che qualche suo componente aveva già partecipato al referendum ufficiale. Il che lascia comprendere come si sia trattato di una presa di posizione in certa misura « tendenziosa » (cioè « di tendenza ») ed insieme personalistica: al nostro rifiuto di entrare a far parte della contro-giuria (per la contraddizion che nol consentiva), uno dei promotori del premio Langdon ribatté che egli non provava simili scrupoli, sdegnato com'era del fatto che nessuno, dicesi *nessuno*, dei trenta film da lui indicati per il referendum ufficiale fosse risultato tra i dodici « vincitori ». Della qual cosa non c'era poi gran che da meravigliarsi, quando si pensi che la lista del premio Langdon comprende un titolo come *Peter Ibbetson*. Stravaganze di questo genere e sostanziale superfluità della presa di posizione a parte, bisogna anche riconoscere che molte tra le indicazioni della contro-giuria sono

state giudiziose: esse sono valse a richiamare l'attenzione su un « genere » come il documentario, su cinematografie come la giapponese o la svedese, su personalità come Keaton o Visconti, rimaste un po' nell'ombra nel « confronto » (scontato a priori era l'omaggio al surrealismo buñueliano, trattandosi di una giuria capitanata da Brunius e Kyrou...). Ma è anche vero che la citazione di titoli come *The Grapes of Wrath* o *L'Atalante* o *Die Dreigroschenoper* (o lo stesso *Rasho-Mon*), eccetera, è risultata pleonastica, trattandosi di opere che nella graduatoria ufficiale si erano classificate praticamente a ridosso delle prime dodici.

Dovremmo ora esprimere la nostra opinione: se cioè ci sembri che i risultati del referendum siano stati così sorboneschi e polverosi come i più o meno « giovani turchi » convenuti a Bruxelles hanno sostenuto. Certo, si è trattato di risultati senza sorprese. Ma riteniamo preferibile un verdetto del genere alle stravaganze di chi pone *El* di Buñuel o *Peter Ibbetson* di Hathaway tra le « vette » della storia del cinema. Un conto è l'opportunità di caute e meditate revisioni di valori dati per acquisiti e un conto è il gusto dell'iconoclastia fine a se stessa. Certo, sarebbe difficile sostenere che opere come *Citizen Kane* e come *Das Kabinett des Doktors Caligari* possano venir annoverate tra le dodici « migliori » di tutti i tempi. Ma è anche vero che gli organizzatori, nel mentre intitolavano la manifestazione « confronto fra i *migliori* film di tutti i tempi », agli storici chiedevano di indicare i film secondo loro *più importanti*. La differenza fra i due concetti è evidente, e l'equivoco si è ripercosso sui risultati della competizione. A questa stregua si può anche capire l'elevato numero di suffragi ricevuto dal film di Wiene (che aprì la via alla fioritura espressionistica) e da quello di Welles (la cui influenza su una generazione postbellica di cineasti è tuttora avvertibile). Diciamo questo per dovere di obiettività, cercando di comprendere « le ragioni degli altri », in quanto personalmente non abbiamo incluso nella nostra lista né l'uno né l'altro film, anche perché abbiamo cercato per conto nostro di conciliare il concetto di « migliore » con quello di più « importante ». Comunque, volendo discutere sui dodici film che hanno prevalso, si potrebbe domandarsi se il miglior film di Dreyer sia *La passion de Jeanne d'Arc* oppure *Dies Irae,* se il migliore di Stroheim sia *Greed* oppure *The Wedding March,* se il migliore di Chaplin sia *The Gold Rush* oppure *Limelight,* se il migliore di Eisenstein sia *Bronenosec Potemkin* oppure *Aleksàndr Nevskij* (altri titoli potrebbero essere sostituiti, per gli stessi registi). Pure, non ci si sa sottrarre all'impressione che sotto il profilo dell'*importanza* storica quasi tutti i titoli della lista occupino il loro posto con qualche diritto. Certo, il concetto di *importanza* (e quindi anche di *priorità* innovatrice) ha finito per andare a vantaggio dei film muti, i quali — tra i dodici — hanno una preminenza schiacciante: nove su dodici. (Bisogna ammettere che la contro-lista dei « ribelli » ha avuto un senso anche per la polemica sovrabbondanza in essa di film sonori). Uno solo addirittura dei dodici film è stato prodotto nel dopoguerra, e così stando le cose era giusto che esso appartenesse alla corrente neorealistica — certo la più splendida e coerente e suscitatrice di influenze positive, che il dopoguerra abbia espresso. Ma tanto se si consideri la cosa sotto il profilo del film « più importante » quanto se la si consideri sotto il profilo del film « migliore » la prevalenza di *Ladri di biciclette* rispetto a *Roma città aperta* o a *Paisà* da un lato, rispetto a *La terra trema* dall'altro, risulterà limitatamente comprensibile (eppure, come notavamo sopra, si tratta di un risultato che si

ripete in ogni occasione con assoluta regolarità). Ma, per quante riserve si possano fare su questo piano, i dodici film si approssimano abbastanza a quella che è la valutazione attualmente accettata dai più sul piano storico. Caso mai, si potrà deplorare un altro fatto: e cioè che il meccanismo del regolamento di Bruxelles abbia reso possibili singolari discrepanze, come quella per cui nessuna opera di René Clair ha figurato tra le dodici (ma *A nous la liberté* è stato — per riparare all'inconveniente — presentato in chiusura di manifestazione), mentre questo regista figura al terzo posto nella classica per registi (Chaplin 250 voti, Eisenstein 168, Clair 135, De Sica 125, Griffith 123, Ford 107, Renoir 105, Dreyer 99, Stroheim 93, Pudovkin 91, Murnau 90, Flaherty 82, Pabst 78, Rossellini 75, Carné 74, eccetera), in quanto i moltissimi voti a lui indirizzati si sono divisi tra un elevato numero di opere, mentre quelli indirizzati ad altri registi si sono concentrati su pochi film o addirittura su uno solo.

Fino a questo punto il «confronto» di Bruxelles, per quanto bislacco apparisse (ma in fondo la sede per *giuochi* del genere, se non sono le pagine di un settimanale, può benissimo essere un caravanserraglio come l'Esposizione Universale), per quanti inconvenienti presentasse, ha «funzionato» ed ha perfino rivestito un suo interesse culturale non irrilevante. I guai maggiori si è trovata a doverli affrontare la così detta giuria di secondo grado, composta di «giovani registi» (Robert Aldrich, Alexandre Astruc, Juan Antonio Bardem, Michel Cacoyannis, Alexander Mackendrick — che aveva preso il posto dell'indisponibile Grigori Ciukhrai —, Francesco Maselli — che aveva preso il posto dell'indisponibile Michelangelo Antonioni —, e Satyajit Ray), ai quali veniva chiesto nientemeno che di indicare «il miglior film di tutti i tempi», stabilendo una nuova graduatoria tra i dodici film ammessi al finale, in base al criterio del loro valore «attuale», in base cioè ad un criterio contingente, il quale non aveva nulla a che vedere con il criterio dell'*importanza* (quello che era stato chiesto agli storici di applicare) e combaciava limitatamente con il criterio estetico assoluto presupposto dall'insegna della manifestazione («i migliori film»). I sette registi, incautamente, accettarono il compito: ma all'atto pratico ne dovettero constatare l'impossibilità di espletamento. Discussero accanitamente per oltre dieci ore ed arrivarono alla ovvia conclusione che classificare i film per proclamarne uno «migliore» di tutti gli altri avrebbe significato coprirsi di ridicolo. A parte il fatto che un accordo sarebbe stato impossibile da raggiungere. La giuria ebbe tuttavia la debolezza di non spingere la propria riluttanza a deliberare fino alle estreme conseguenze e, con infelice decisione, suddivise i dodici film in due gruppi di sei ciascuno, gli attuali e i non attuali, rendendo note le proprie conclusioni con il seguente comunicato: «Noi non ci sentiamo in grado di espletare il compito che ci è stato assegnato, vale a dire di classificare secondo i loro rispettivi meriti i dodici film che ci sono stati sottoposti dagli storici. Tali film appartengono a periodi troppo diversi, essi perseguono finalità sociali, drammatiche e artistiche troppo dissimili, perché sia possibile confrontarli tra loro. D'altra parte, noi troviamo spiacevole che la lista stabilita dagli storici menzioni un numero sproporzionato di film muti e non tenga in alcuna considerazione certe scuole cinematografiche molto importanti, come la giapponese. Ciascuno dei dodici film è di importanza storica indubitabile, ma tuttavia, nel corso di una assai lunga discussione, sei titoli si sono imposti a noi perché hanno ai nostri occhi, nella nostra qualità di cineasti

creatori, un valore attuale e preponderante. Eccoli in ordine alfabetico: *Bronenosec Potemkin, The Gold Rush, La grande illusion, Ladri di biciclette, Mat', La passion de Jeanne d'Arc* ». Ora, in merito a questa decisione (che suscitò urla e invettive a Bruxelles, non solo da parte dei fanatici, poniamo, di Orson Welles, ma anche del pubblico « della strada », il quale voleva vedere il giuoco arrivare fino in fondo, come accade al Giro di Francia, dove un vincitore non manca mai), si può constatare come incomprensibile risulti l'esclusione dai sei di un film anticipatore quale *Greed,* il cui potente naturalismo anticonvenzionalistico ha oggi ancora aspetti di impressionante modernità. Ma, per altro verso, si può constatare come la scelta dei registi abbia sostanzialmente coinciso con quella degli storici. Gli altri cinque film da essi indicati sono infatti i primi cinque della graduatoria per voti, mentre al sesto posto verrebbe a collocarsi *Mat'* invece di *Greed.* Non dimentichiamo comunque che i sette registi erano vincolati a deliberare nell'ambito dei dodici film emersi dal referendum. E notiamo infine, a titolo di curiosità, come si sia venuta a scoprire, a Bruxelles, la relativa ignoranza dei « giovani registi » in fatto di storia del cinema: ciascuno di essi ha visto infatti parecchi dei dodici film « miliari » a Bruxelles per la prima volta in vita sua.

A conclusione è doveroso dire che il confronto di Bruxelles, pur con i suoi aspetti discutibili, ha avuto oltre tutto il merito di rivelare quale straordinario pubblico possano trovare i capolavori di venti, trenta o quarant'anni fa. Dopo il non straordinario concorso di pubblico fatto registrare in primavera dal Festival dei film inediti, organizzato in competizione con Cannes e con Venezia, e con il concorso delle varie *vedettes* di grido, gli organizzatori si erano chiesti se non convenisse prudentemente far svolgere il « confronto » retrospettivo nel piccolo auditorio dell'Esposizione. Si finì poi con l'optare per il grande auditorio della capienza di 2000 persone, usando la cautela di distribuire un certo numero di inviti. Ma all'atto pratico un pubblico strabocchevole, partecipe ed attento, si riversò nell'auditorio, dove una sera dovette intervenire energicamente la polizia per costringere a sfollare le decine e decine di persone che, per mancanza di posti a sedere, si erano abbarbicate sui gradini della galleria. Quella sera si proiettava *La grande illusion,* ma, che si proiettasse *Greed* o *Intolerance,* la stupefacente « presenza » del pubblico era la stessa.

* * *

La base culturale della « impossibile » competizione di Bruxelles ha trovato terreno per affermarsi nelle tre « tables rondes », cioè nei tre dibattiti, i quali hanno proposto agli studiosi ed ai cineasti presenti i seguenti temi: « Perché e come i film invecchiano? »; « La giovane critica e la storia del cinema »; « I dodici migliori film di tutti i tempi e l'avvenire del cinema ». Sarà più agevole riferire intorno a tali dibattiti, una volta che i loro atti saranno stati integralmente pubblicati a cura della Cinémathèque de Belgique, cosa che avverrà assai presto. Tale pubblicazione ci permetterà fra l'altro di renderci conto di quanto è stato detto nel corso del primo dibattito, al quale non abbiamo potuto intervenire, essendo arrivati a Bruxelles con qualche ritardo, a causa di altri impegni. (Jacques Brunius — che è stato fra i più prodighi ed irrequieti partecipanti al convegno — ha fra l'altro sostenuto la tesi, interessante anche se non integralmente accettabile, secondo cui gli elementi che provocano l'invecchiamento dei

film sarebbero soltanto la scenografia e, in maggior misura, la recitazione). Il secondo dibattito è stato quello nel corso del quale la così detta giovane critica (che doveva poi esprimere la contro-giuria) è partita baldanzosamente all'assalto delle posizioni degli storici. L'errore è stato quello di contrapporre schematicamente le due entità astratte, « storici » e « giovane critica », senza tener conto del fatto che molti degli storici sono critici militanti (e magari anche giovani), così come molti « giovani critici » svolgono proficua attività storiografica. Crediamo che gli utilissimi ma un po' aridi ricercatori (talvolta rinchiusi in un loro più o meno ristretto campicello) fossero in netta minoranza fra i 117 storici che hanno preso parte al referendum. Tutt'al più si potrà lamentare che fra i ventisei Paesi rappresentati nel referendum non figurino, poniamo, la Cina o l'India, si potrà discutere qualche inclusione e qualche esclusione di nomi; ma in sostanza crediamo non vi sia gran che da rimproverare agli organizzatori sotto questo aspetto. Sarebbe comunque curioso conoscere i nomi di quegli storici interpellati i quali non hanno risposto all'invito (pare infatti che gli interpellati siano stati circa 150); sarebbe altresì interessante conoscere le singole liste da ciascuno presentate. Comunque, sulle risultanze del secondo dibattito è inutile soffermarsi ora a lungo, in quanto le lagnanze della « giovane critica » hanno poi trovato rispondenza nelle deliberazioni della contro-giuria, che abbiamo riportato sopra. Quanto al terzo dibattito, che si è svolto subito dopo la proclamazione del verdetto, di fronte ad una sala stracolma, esso ha posto di fronte i « giovani registi » della giuria di secondo grado e gli spettatori, critici e storici in primo luogo. I primi si sono trovati praticamente in istato di accusa e hanno cercato di scagionarsi, talvolta contrattaccando, talaltra lasciando capire che, nel sottoscrivere il verdetto, avevano dovuto inchinarsi alla maggioranza. Sono stati così resi omaggi a film inclusi nella scelta dei primi sei, come *La grande illusion* o *La passion de Jeanne d'Arc* ed omaggi a film esclusi, come *Citizen Kane* o *Greed*. Si sono ascoltati interventi pacati ed acuti come quello di Alexander Mackendrick ed interventi un tantino indisponenti nella loro sdegnosa sufficienza negatrice del colloquio, come quelli di Alexandre Astruc. Molti fra i giovani registi hanno fatto pubblica ammissione non soltanto della loro ignoranza (come abbiamo notato dianzi), ma anche dei loro debiti nei confronti di questo o quell'illustre maestro appartenente ad una generazione anteriore, ed in particolare nei confronti di qualcuno dei registi e dei film usciti vincitori dal confronto. In sostanza, crediamo non si sia trattato di chiacchiere inutili, come quelle di buona parte dei congressi; la pubblicazione degli atti potrà fornire una conferma a questa nostra sensazione, offrendo agli studiosi una documentazione ed un punto di riferimento per l'ulteriore approfondimento di certi problemi tutt'altro che irrilevanti.

Ma la annunciata raccolta degli atti della manifestazione è destinata ad essere il terzo contributo recato, in questa occasione, alla bigliografia cinematografica, dalla benemerita Cinémathèque de Belgique. Essa ha infatti già pubblicato un volume, dalla singolare importanza di documento, in quanto in esso appare per la prima volta il testo integrale dello scenario di *Greed,* film di cui — come è noto — è stata messa in circolazione soltanto una copia di 11 bobine, non montata dall'autore, il cui montaggio definitivo era stato di 24 bobine (con tolleranza per un successivo montaggio di 18 bobine curato da Rex Ingram). Se si pensa che nessuno o quasi ha mai visto l'autentico *Greed* (il cui negativo

dovrebbe giacere in qualche magazzino di Culver City, dal quale nessuna anima pia si è ancora decisa a riesumarlo), appare evidente l'importanza di una pubblicazione del genere, sulla quale avremo modo di ritornare. Ma non è tutto: il solerte Paul Davay, con la collaborazione di Vibeke Brodersen e di John Adams, ha curato pure la pubblicazione di un grosso volume di documentazione relativo al « Confronto » e ai dodici film usciti vincitori dal referendum. Si tratta di un'opera utile, destinata a rimanere nelle biblioteche come strumento di consultazione, grazie al carattere del materiale in essa raccolto, spesso poco noto o inedito. Trattandosi di un'opera di compilazione, crediamo che il modo migliore di parlarne consista nell'elencarne per ordine il contenuto, che è il seguente:

a) regolamento del « confronto »; premessa; elenco degli storici facenti parte della giuria di primo grado e dei registi facenti parte della giuria di secondo grado;

b) *Bronenosec Potemkin:* dati tecnici; cenno storico-informativo; « continuity » integrale; documenti della censura tedesca; un testo di Lion Feuchtwanger; cenni bibliografici; sei illustrazioni;

c) *Ladri di biciclette*: dati tecnici; cenno storico-informativo; estratto della sceneggiatura; florilegio critico; cenni bibliografici; sei illustrazioni;

d) *The Gold Rush*: dati tecnici; cenno storico-informativo; florilegio critico; un testo di Chaplin; un testo di Ivan Goll; cenni bigliografici; sei illustrazioni;

e) *La passion de Jeanne d'Arc*: dati tecnici; cenno storico informativo; testo di Ebbe Neergard; estratti degli atti del processo di Giovanna d'Arco; florilegio critico; cenni bibliografici; sei illustrazioni;

f) *La grande illusion*: dati tecnici; cenno storico-informativo; un testo di Renoir; florilegio critico; cenni bibliografici; sei illustrazioni;

g) *Greed*: dati tecnici; cenno storico-informativo; due estratti di testi di Stroheim; florilegio critico; sei illustrazioni;

h) *Intolerance*: dati tecnici; cenno storico-informativo; florilegio critico; cenni bibliografici; sei illustrazioni;

i) *Mat'*: dati tecnici; cenno storico-informativo; amplissimo testo di Jesuitov sulla storia della realizzazione del film; cenni bigliografici; sei illustrazioni;

l) *Citizen Kane*: dati tecnici; cenno storico-informativo; estratti della « continuity »; florilegio critico; cenni bibliografici; sei illustrazioni;

m) *Zemlia*: dati tecnici; cenno storico-informativo; estratti dello scenario « raccontato » da Dovzhenko; un testo di P. Rotha; cenni bibliografici; cinque illustrazioni;

n) *Der letzte Mann*: dati tecnici; cenno storico-informativo; estratto dello scenario; florilegio critico; un testo di Karl Freund; cenni bibliografici; sei illustrazioni;

o) *Das Kabinett des Doktors Caligari*: dati tecnici; cenno storico-informativo; estratti di un testo di Rudolf Kurz; florilegio critico; cenni bibliografici; sei illustrazioni;

p) elenco alfabetico dei film nominati nel referendum con i voti da ciascuno ricevuti; elenco degli stessi film per ordine di voti ricevuti; classificazione degli stessi film per ordine cronologico; classificazione degli stessi film per nazionalità; elenco alfabetico dei registi con indicazione dei voti complessivi

da ciascuno ricevuti e dei film per ciascuno nominati; elenco degli stessi registi per ordine di voti ricevuti.

Come si vede, in queste pagine si trova una documentazione esauriente e curiosa sul meccanismo del « confronto » e insieme una somma cospicua di testimonianze e di materiali vari relativi ai dodici film (si pensi agli scenari; si pensi a certi testi di notevole mole, con valore assoluto o relativo di inedito; si pensi alle molte critiche contemporanee dei singoli film e non facilmente reperibili altrimenti). Questi meriti del volume ci fanno indulgere ai suoi difetti, identificabili in qualche diseguaglianza e frettolosità nella scelta dei testi, in qualche inesattezza, nella insufficienza di certe bibliografie, eccetera. A titolo di cronaca, avvertiremo che il volume « Confrontation » è in lingua francese, ma che i testi italiani, inglesi, tedeschi sono riportati nell'originale, mentre tradotti sono quelli russi e danesi.

* * *

Abbiamo riferito intorno alle polemiche sollevate dalla scelta « tradizionalistica » degli storici. Accettabile o meno che essa fosse, parve il caso agli organizzatori di affiancare alla proiezione dei dodici film « più importanti », tutti largamente divulgati, quella di una serie di film meno universalmente conosciuti. Anche in questo caso, però, venne commesso un errore, abbastanza spiegabile, sol che si pensi alla leggerezza con cui spesso la critica di lingua francese adopera certe parole: si invitarono cioè gli storici a proporre e a presentare dei « capolavori misconosciuti ». Nientemeno. Così, quella che era un'esigenza autentica di allargamento del panorama rischiò di degenerare in un equivoco. Poiché noi siamo convinti che capolavori misconosciuti non ne esistano. Potranno, caso mai, esistere capolavori misconosciuti — talvolta per ragioni esterne — in questo o quel Paese. (Si pensi a *Greed,* che in Italia è arrivato dopo trentacinque anni dalla sua creazione, e limitatamente alla presentazione veneziana). Ma si tratta di casi limitati. Un film potrà venir apprezzato meglio in Europa che in America o viceversa, ma se è un capolavoro finirà sempre per godere di un credito sufficiente. E' verissimo invece che esistono molti film i quali, pur essendo interessanti e magari importanti, sono meno noti e familiari agli storici di quanto dovrebbero (tutti sanno quali difficoltà ostino alla circolazione del patrimonio filmistico). E possiamo quindi esser grati agli organizzatori della manifestazione bruxellese, per aver fatto convenire in Belgio, da svariate cineteche, un vasto gruppo di opere che era utilissimo vedere o rivedere (tanto vasto che alcune non sono state proiettate, sebbene i programmi, mattutini e pomeridiani, fossero spesso doppi se non tripli, al ritmo implacabile di una specie di cineclub permanente). Prima di soffermarci su qualcuna tra le opere presentate, pensiamo possa essere interessante per il lettore dare un elenco completo dei « capolavori misconosciuti », sfilati, nel giro di una settimana, sugli schermi del grande e del piccolo auditorio dell'Expo. Per maggior chiarezza li suddividiamo per nazionalità:

Germania: *Hintertreppe* di Leopold Jessner e Paul Leni (1921); *Vanina* di Arthur von Gerlach (1922); *Die Strasse* di Karl Grune (1923); *Geheimnisse einer Seele* di Georg W. Pabst (1926); *Asphalt* di Joe May (1928); *Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna* di Hanns Schwarz (1929); *So ist das Leben* di Carl Junghans (1929) — film tedesco-ceco; *Wozzeck* di Georg C. Klaren (1948).

SVEZIA: *Ingeborg Holm* di Viktor Sjöström (1913).

U.R.S.S.: *Sorok-Pervy* di Jakov Protazanov (1927); *Dela i liudi* di A. Maciaret (1932).

GIAPPONE: *Nora Inu* di Akira Kurosawa (1949).

BELGIO: *Maudite soit la guerre!* di Alfred Machin (1913) — il regista è francese.

FRANCIA: *Le retour* di Henri Cartier-Bresson (1945).

U.S.A.: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di John S. Robertson (1920); *Lot and Sodom* di J. S. Watson jr. e M. Webber (1933-34); *My Little Chickadee* di Edward F. Cline (1940); *The Battle of San Pietro* di John Huston (1945).

Dall'elenco riportato si desume come la rassegna non si proponesse, nel suo complesso, alcuna sistematicità di svolgimento: le proiezioni si susseguivano fra l'altro senza alcun ordine prestabilito. Ciò si dice non per muovere una critica, ma per chiarire la casualità di certe scelte o di certi accostamenti. L'interesse delle singole proiezioni è stato comunque spesso singolare. E' evidente per esempio che la presentazione del primo *Sorok-Pervy* (*Il quarantunesimo,* a suo tempo uscito in Italia come *L'isola della morte*) consentiva un utile raffronto con il recente *remake* di Ciukhrai, più elaborato e raffinato, ma anche più incline a compiacersi della bella forma. Mentre la riscoperta di un film come *Maudite soit la guerre!* ha consentito di risalire ben addietro nella tradizione del film antimilitaristico ed antibellicistico, proprio nel momento in cui *La grande illusion* sta cominciando una seconda, fortunatissima carriera e le discussioni intorno al mirabile *Paths of Glory* non si sono ancora spente. Ciò non toglie che l'antibellicismo innegabile di questo film a tesi si manifesti attraverso una vicenda melodrammatica secondo il gusto dell'epoca (1913). Ma vi è un altro aspetto dell'opera che sollecita l'interesse, vale a dire il suo aspetto propriamente spettacolare: questo antenato del film di avventure belliche e in particolare aviatorie gode di una notevole sagacia e maturità di realizzazione, specie negli esterni. Anche sotto il profilo della recitazione, piuttosto moderna, si tratta di un film in anticipo sui tempi, che ci fa desiderare di approfondire la conoscenza del Machin, regista francese attivo pure, fra l'altro, in Belgio. La recitazione è l'unico elemento di autentico interesse in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde,* film che altrimenti rientrerebbe in una decorosa *routine* spettacolare. Ci riferiamo alla smagliante presenza divistica di Nita Naldi, ma ci riferiamo soprattutto al *tour de force* del grande John Barrymore, il quale — a differenza degli interpreti che si sono cimentati nella stessa impresa — riesce a suggerire la prima trasformazione dell'uomo Jekyll nel mostro Hyde con scarso ricorso ad espedienti di trucco, vale a dire con il giuoco sapiente degli atteggiamenti, dei gesti, della mimica. In buona misura sulla recitazione si fonda il fascino del delizioso *My Little Chickadee,* forse la più impertinente e spiritosa parodia del *western* che mai si sia vista: basti dire che i due protagonisti sono Mae West e W. C. Fields, il cui duetto è davvero impagabile. Ma giova soggiungere che l'apporto di questi due commedianti in istato di grazia non si è limitato alla loro prestazione di attori: la loro firma compare nei titoli di testa anche per lo scenario (d'altronde è noto che la West ha sempre messo come condizione di scrivere lei stessa i propri copioni). *My Little Chickadee* non è mai entrato

in Italia, come del resto tutti gli altri film di Mae West, eccetto uno: ci domandiamo se non farebbe un buon affare il distributore che tentasse di giuocare questa carta. *My Little Chickadee* offre in particolare un esempio assai tipico di quello che è stato l'esplosivo personaggio di Mae West, incarnazione di uno spregiudicato ed insieme ironico ed autoironico *sex-appeal*. Certo, il suo accostamento a quello straordinario attore che fu W. C. Fields costituì una felice trovata, tanto più che i due seppero prepararsi un copione riboccante di invenzioni, di *gags*, e cucito da un dialogo eccezionalmente arguto. Altre proiezioni isolate di rilievo sono state quelle dedicate a *Ingeborg Holm* di Sjöström ed a *Nora Inu*, un film realizzato da Kurosawa nel 1949 e finora non conosciuto in occidente (è la storia di un detective cui viene rubata la rivoltella: la ricerca della rivoltella offre l'avvio per un'indagine nel mondo della delinquenza). (Diremo *en passant* che di Kurosawa abbiamo « ripescato » al Cinéma d'Essai di Bruxelles *Ikiru* (1952), che consideriamo una delle opere più straordinarie ed affascinanti che il cinema abbia prodotto nel dopoguerra).

Ad onta del disordine con cui sono state tenute le proiezioni e della casualità della scelta dei film, la lunga serie di opere realizzate da registi tedeschi tra il 1919 ed il 1929 — che abbiamo visto o rivisto a Bruxelles (vanno inclusi naturalmente nella serie anche *Der letzte Mann* e *Das Kabinett des Doktors Caligari*) — ha consentito un utile ripensamento relativo all'evoluzione del cinema germanico « da Caligari a Hitler », o più propriamente dall'espressionismo alla *neue Sachlichkeit*, passando attraverso il *Kammerspiel* ed altre esperienze. Alle estremità opposte di tale cammino si pongono film come *Hintertreppe* e *Die Strasse* da un lato, come *So ist das Leben* dall'altro. Di questa amara *tranche de vie*, dal gusto molto mitteleuropeo (il film fu realizzato in parte a Berlino e in parte a Praga), con molteplici influenze tedesche e sovietiche (fra l'altro protagonista ne è la Baramovskaja di *Mat'*), possiamo dire che ai suoi davvero rilevanti valori stilistici e di descrizione ambientale non corrisponde un adeguato approfondimento e risalto dello sfondo sociale, che la vicenda presuppone. Quanto alle altre due opere citate, esse confermano il processo di invecchiamento subito da gran parte della fioritura espressionistica, la quale conserva tuttavia il fascino della sua coerenza e rigogliosità di « corrente ». Così, se in *Hintertreppe* (che dei due film è il meno invecchiato) la recitazione di Fritz Körtner si sviluppa secondo moduli ipertesi, frenetici, quasi risibili e d'altronde ben noti, la presenza dell'elemento « scala » assume un preciso significato, sia se messa in relazione con certi dispositivi scenici impiegati nei suoi spettacoli dallo Jessner (che fu una figura-chiave del teatro tedesco, insieme con Reinhardt), sia se messa in relazione con la scenografia di altri film dell'espressionismo. La stilizzazione (anche scenografica) cui il film soggiace induce a considerarlo come una manifestazione dell'espressionismo, piuttosto che come un'anticipazione del *Kammerspiel*: il singolare « triangolo » su cui la storia si basa è infatti alquanto lontano da ogni impegno di introspezione psicologica. La quale rientra invece tra le molteplici intenzioni dimostrate dal Grune (un ex allievo di Reinhardt) in *Die Strasse*, film a mezza via tra espressionismo e *Kammerspiel*, tra stilizzazione e ricerca realistica, il quale raggiunge una autentica, potente suggestione soltanto nella sequenza iniziale, nella stanza, con quella evocazione della strada ottenuta mediante una inquietante « danza » di ombre proiettate e di luci riflesse, mentre altrove degenera in una sorta di iste-

rico balletto. Il film fece a suo tempo impressione ad alcuni storici per la sua visività aliena dal ricorso ad ogni sussidio di didascalia e, con la sequenza del locale notturno, può avere influenzato il Pabst di *Abwege*. Un notevole equilibrio raggiunge invece la stilizzazione espressionistica in *Vanina* di Arthur von Gerlach, film che conserva una sua modernità (lo si confronti con un altro saggio di espressionismo « in costume » come *Schatten* di Robison) proprio in quanto la stilizzazione si fa stile, sia sotto il punto di vista scenografico sia sotto quello della recitazione (pensiamo in particolare a Paul Wegener). Purtroppo la copia presentata a Bruxelles era in bianco e nero, priva cioè di quegli effetti cromatici (la notte e l'incendio ottenuti con imbibizioni successive), che si ammiravano nella copia della bobina isolata di *Vanina* presentata a Venezia nell'ambito della retrospettiva dedicata ad Asta Nielsen. Giova soggiungere che la rassegna di film tedeschi dell'epòca muta ha rappresentato anche un implicito omaggio a quel grande scenarista che fu Carl Mayer: questi firmò infatti gli scenari di *Das Kabinett des Doktors Caligari* (con Hans Janowitz), di *Hintertreppe,* di *Vanina* e di *Der letzte Mann.*

* * *

Il « festino » cinematografico organizzato dalla Cinémathèque de Belgique includeva ancora una sezione dedicata a film inediti. In pratica, essa (se si eccettua la presentazione di una brutta sequenza de *La strada* di Fellini — quella della visita di Gelsomina al convento, che il regista saggiamente espunse dal film dopo la proiezione veneziana) si ridusse ad un omaggio reso a Sergej M. Eisenstein nel decimo anniversario della sua morte. Tale omaggio, oltre alla proiezione di un film di compilazione e di circostanza — *Sergej Eisenstein* 1898-1948 di V. Katanian, 1958 —, diligente ricostruzione biografica, con riproduzione di documenti interessanti e di brani di tutti i film del grande regista scomparso), comprendeva la presentazione di *Ivan Groznij* (1943-46), cioè sia della prima parte del film, già largamente nota in occidente, sia della seconda, rimasta inedita fino a ieri anche nell'Unione Sovietica. Essa non aveva infatti incontrato l'approvazione delle sfere ufficiali dell'epoca staliniana, le quali avevano indotto Eisenstein ad una specie di autocritica. Ma la malattia e la morte impedirono al regista di apportare al suo film le modifiche suggeritegli dalle critiche ricevute (critiche alquanto estranee all'ambito della creazione artistica e lesive della autonomia di cui ogni artista ha diritto di godere, ma in un certo senso comprensibili: talune osservazioni sul film, che stiamo per fare, convalidano in qualche misura — sia pur da diverso punto di vista — quelle mosse dai censori staliniani, ferma restando l'inaccettabilità della conseguenza provocata da tali osservazioni ufficiali, cioè della mancata circolazione del film). Come è noto, Eisenstein aveva concepito *Ivan Groznij* come una triologia, di cui la morte gli impedì di realizzare l'ultima parte. A questo proposito è bene tenere presente quanto ebbe ad affermare a Bruxelles Nikolaj Cerkassov, protagonista dell'opera: e cioè che *Ivan Groznij* venne concepito come un unico film in tre parti (il *flashback* che si trova nella seconda era stato originariamente girato come una sequenza del poi soppresso prologo della prima parte) e che è quindi pressoché impossibile giudicarlo nello stato in cui l'autore lo ha lasciato, cioè a due terzi della narrazione. Ha detto Cerkassov: « Questo film è come un corpo umano di cui si abbiano le gambe e il busto, ma manchi la testa ». Si ag-

BRUXELLES: CONFRONTATION DES MEILLEURS FILMS DE TOUS LES TEMPS - *Ivan Groznij* di Sergei M. Eisenstein (2. parte), presentato nella sezione dedicata ai « film inediti ».

BRUXELLES - *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di John S. Robertson (1920), presentato nella sezione dei « capolavori misconosciuti ». *Sotto*: FESTIVAL DI SAN FRANCISCO - *Ewa chce spac* (t.l.: Eva vuol dormire) di Tadeusz Chmiliewski (Polonia).

giunga che all'*Ivan Groznij* quale l'abbiamo visto a Bruxelles non mancava soltanto la testa (che purtroppo nessuno potrà mai darci), ma anche le due sequenze a colori della seconda parte (vogliamo dire che le sequenze in questione c'erano, ma stampate in bianco e nero come tutto il resto). Si sa che Eisenstein rivolse con estremo interesse e con vivida acutezza la sua meditazione estetica alle esperienze cromatiche nel cinema, e finalmente si decise a cercar di tradurre in immagini le proprie concezioni, in cui il colore non era considerato soltanto come un elemento formale, ma anche e sopra tutto come un elemento psicologico. (Per esempio, il colore cupo di certe tonache, durante una processione, rispecchiava lo stato d'animo dello zar in quel momento.) Purtroppo, ripetiamo, la copia vista a Bruxelles era in bianco e nero ed è superflua la domanda che qualcuno si è posta se ciò sia dovuto al fatto che la resa del colore ottenuta da Eisenstein e dal suo operatore Moskvin non fosse quella voluta, a causa di una a quel tempo ancora non raggiunta maturità tecnica del procedimento cromatico sovietico, specie in relazione con l'impiego genialmente creativo che il regista si proponeva di fare del mezzo tecnico. Non ci è di aiuto la testimonianza di uno studioso indiano che a Mosca vide la copia originale con le sequenze a colori, in quanto egli ebbe a riferire su « Sight and Sound » come tali sequenze risultassero gravemente sbiadite dagli « anni ». Un approfondito esame critico della seconda parte di *Ivan Groznij* esigerebbe molte pagine e non può rientrare in un resoconto panoramico come quello che stiamo tracciando. (In questo stesso fascicolo Tullio Kezich si sofferma quindi più di proposito sul film). A noi basterà avvertire che questa seconda parte consegue alla prima con piena coerenza, e che da essa si sprigiona una suggestione maggiore e più sottile, la quale induce a parzialmente rettificare l'impressione che il primo *Ivan Groznij* aveva lasciato, di una sorta di melodramma inteso alla maniera wagneriana, come fusione di arti diverse. Certo è bene non dimenticare l'avvertimento di Cerkassov, relativo alla aleatorietà di un giudizio espresso su un film incompiuto (nella terza parte si doveva vedere lo zar vecchio, roso dai rimorsi). Altrimenti, si sarebbe indotti a sottolineare come dal dittico di Eisenstein riesca difficile desumere la portata della figura di Ivan nella storia della nazione russa, dato che la vicenda del film non esce, sostanzialmente, dall'ambito degli intrighi di palazzo, sia pure sottintendenti un ben più ampio sfondo. Complementare a questo rilievo potrebbe esserne un altro, relativo alla particolare concezione del tempo, della cronologia nel film: così scanditi sul ritmo degli intrighi di palazzo i momenti successivi dell'esistenza di Ivan ed il senso medesimo di essa non risultano troppo chiari: vediamo invecchiare il protagonista senza quasi poterci rendere conto che una vita stia trascorrendo e in che modo, con quale significato. Ma osservazioni del genere (e le chiose che si potrebbero pur fare sul carattere « omosessuale » dell'opera) rischiano di sembrar grette o irrilevanti nei confronti di un'opera della bellezza e del fascino di *Ivan Groznij,* per di più rimasta priva del suo capitolo probabilmente più significativo. D'altra parte l'unica visione avuta della seconda parte del film non ci consente di poter considerare le nostre impressioni come definitive.

* * *

Naturalmente il « Confronto » di Bruxelles ha rappresentato una occasione per rendersi conto di cosa fossero le varie « attrazioni » cinematografiche ed

affini, sparse nei diversi padiglioni dell'Expo. Così, nel padiglioncino annesso al gran padiglione statunitense abbiamo assistito allo spettacolo disneyano del Circarama, il quale riprende, con pretto spirito circense, un vecchio tentativo di un pioniere del cinema, il Grimoin-Samson: la visione totale, a 360 gradi. Lo spettatore assiste alla proiezione in piedi, dimenandosi per poter afferrare le immagini degli undici schermi che lo circondano come un caleidoscopico anello. Immagini in continuità, immagini di realtà « totale », al cui potere illusorio nuoce l'esistenza di fasce di demarcazione tra uno schermo e l'altro. Comunque, il breve viaggio attraverso l'America in Circarama non manca di riuscire qua e là moderatamente eccitante, come lo fu, al suo primo apparire, il Cinerama, il quale non era naturalmente assente dall'Expo (sempre per rimanere in casa U.S.A., registreremo ancora la presenza della televisione a colori, con notevole scarto della resa cromatica tra « monitor » e « video »). Il Cinerama figurava pure nella sua versione sovietica, che è il Kinopanorama, il quale del Cinerama ripete in sostanza, e con imponenza leggermente inferiore, pregi e difetti, particolarmente per quanto riguarda l'impossibilità di effettiva sutura fra le tre immagini proiettate in contiguità da tre diverse macchine. Due erano le novità offerte dai cecoslovacchi: una — che non ci è stato possibile vedere — si chiamava Polischermo e presentava la superficie di proiezione suddivisa in parecchie superfici indipendenti, separate l'una dall'altra e diverse tra loro per forma, sulle quali venivano proiettate simultaneamente immagini pure indipendenti, ma facenti parte della stessa composizione (una variazione di concetti e sperimentazioni ganciane). Il procedimento mira a creare un senso di spazialità e di dinamismo. Più ambizioso e complesso era l'altro spettacolo ceco, intitolato « Non stop revue » o « Lanterna magica » e ideato da Alfred Radok (il regista di *Nonno automobile*). Anche qui una forma di « polivisione », cioè di impiego di proiezioni su superfici variabili (e a tratti multiple), ma sopra tutto un tentativo di fusione tra immagine proiettata e figura umana. Non diremo che quella specie di *pot-pourri* turistico-folcloristico-musicale fosse sempre di gran buon gusto, ma esso non mancava comunque di soluzioni tecniche ingegnose e divertenti: si pensi per esempio alla graziosa presentatrice che, al centro del palcoscenico, si rivolgeva al pubblico in francese e inoltre dialogava con due riproduzioni di se stessa, le quali, da due schermi laterali verticali, si esprimevano invece, rispettivamente, in inglese e in tedesco.

Non è il caso infine di passare sotto silenzio un'assai pregevole edizione di *The Time of Your Life* di William Saroyan, allestita dalla regista Joan Dalrymple nel teatro del padiglione americano, con un efficientissimo *all-star cast* (buona parte dei cui componenti sono ben familiari anche allo spettatore cinematografico): Franchot Tone, Susan Strasberg, Dan Dailey, Myron Mc Cormick, Arnold Moss, Rita Gam, Ann Sheridan (quest'ultima assente la sera che abbiamo ascoltato noi lo spettacolo), Scott Mc Kay, eccetera.

GIULIO CESARE CASTELLO

I film della "Confrontation„

BRONENOSEC POTEMKIN — Vedere dati nel n. I, 31 (1958).

THE GOLD RUSH (La febbre dell'oro) — **r.**: Charlie Chaplin - **s. e sc.**: Charlie Chaplin - **f.**: Rollie Totheroh, Jack Wilson - **m.**: Charlie Chaplin - **scg.**: Charles D. Hall - **mo.**: Ch. Chaplin - **int.**: Charlot, Mack Swain, Tom Murray, Geor-

gia Hale, Betty Morissey, Malcolm Waite, Henry Bergman - **p.**: Charlie Chaplin per l'U.A. - **o.**: U.S.A., 1925.

LADRI DI BICICLETTE — r.: Vittorio De Sica - **s.**: Cesare Zavattini basato su uno spunto offerto dal romanzo di Luigi Bartolini - **sc.**: C. Zavattini, V. De Sica, Suso Cecchi D'Amico, Oreste Biancoli, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri - **f.**: Carlo Montuori - **m.**: Alessandro Cicognini - **scg.**: Antonino Traverso - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Lamberto Maggiorani, Enzo Stajola, Lianella Carell, Elena Altieri, Vittorio Antoniucci, Michele Sakara, Gino Saltamerenda, Peppino Spadaro, Giulio Chiari, Carlo Jachino, Fausto Guerzoni, Massimo Randisi, Ida Bracci Dorati, Memmo Carotenuto, Giovanni Corporale, Emilio Druetti - **p.**: P.D.S. - **o.**: Italia, 1948.

LA PASSION DE JEANNE D'ARC (La passione di Giovanna d'Arco) — r.: Carl Th. Dreyer - **s.** e **sc.**: C. T. Dreyer e Joseph Delteil da documenti storici - **f.**: Rudolf Maté - **m.**: « Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Johannem » di Scarlatti e brani di Albinoni, Geminiani, Torelli, Sammartini, Vivaldi, J. S. Bach - **scg.**: Hermann Warm, Jean Hugo - **c.**: Jean e Valentine Hugo - **int.**: Renée Falconetti, Eugène Sylvain, Maurice Schutz, André Berley, Antonin Artaud, Michel Simon, Ravet, André Lurville, Jean Aymé, Henri Maillard, Jean d'Yd, Léon Larive, Henri Gaultier, Paul Jorge, Jacques Arnna, R. Narlay, Mihalesco, Camille Bardou, Christian Argentin, Gilbert Dalleu - **p.**: Société Générale du Film, Paris - **o.**: Francia, 1927.

LA GRANDE ILLUSION (La grande illusione) — r.: Jean Renoir - **s.** e **sc.**: J. Renoir, Charles Spaak - **f.**: Christian Matras - **m.**: Joseph Kosma - **scg.**: E. Lourié - **mo.**: Marguerite Renoir - **int.**: Jean Gabin, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim, Marcel Dalio, Dita Parlo, Julien Carette, Gaston Modot, Jean Dasté, Georges Péclet, Sylvain Itkine, Verner Florian, Jacques Becker - **p.**: Kamenka e Albert per Les Réalisations d'Art Cinématographiques - **o.**: Francia, 1937.

GREED — Vedere dati nel prossimo numero.

INTOLERANCE — r.: David Wark Griffith - **s.** e **sc.**: D. W. Griffith - **f.**: G. W. Bitzer, Karl Brown - **m.**: Joseph Carl Brell, D. W. Griffith - **scg.**: R. Ellis Wales - **mo.**: D. W. Griffith, James e Rose Smith - **int.** (episodio moderno): Mae Marsh, Fred Turner, Robert Harron, Sam De Grasse, Vera Lewis, Mary Alden, Eleanor Washington, Pearl Elmore, Lucille Brown, Mrs. Arthur Mackley, Miriam Cooper, Walter Long, Tom Wilson, Ralph Lewis, Lloyd Ingraham, A. V. Mac Clure, Dore Davidson, Monte Blue, Marguerite Marsh, Tod Browning, Edward Dillon - (episodio giudaico): Howard Gaye, Lillian Langdon, Olga Grey, Gunther von Ritzau, Erich von Stroheim, Bessie Love, William Brown, George Walsh - (episodio medioevale): Margery Wilson, Eugene Pallette, Spottiswoode Aitken, Ruth Handforth, A. D. Sears, Frank Bennet, Maxfield Stanley, Josephine Crowell, Constance Talmadge, W. E. Lawrence, Joseph Henaberry, Chandler House - (episodio babilonese): Constance Talmadge, Elmer Clifton, Alfred Paget, Seena Owen, Carl Stockdale, Tully Marshall, George Siegman, Elmo Lincoln, Ted Duncan, Gino Corrado, Felix Modjeska, George Fawcett, Robert Lawlor, Kate Bruce, Ruth St. Denis, Alma Rubens, Carmel Myers, Pauline Starke, Mildred Harris, Eve Southern, Winifred Westower, Jewel Carmen, Collen Moore, Natalie Talmadge, Carol Dempster, Ethel Terry, Daisy Robinson, Anna Mae Walthall - **p.**: Fine Arts Studios-Wark Prod. - **o.**: U.S.A., 1916.

MA'T (La madre) — r.: V. J. Pudovkin - **s.**: dal racconto di Massimo Gorki - **sc.**: N. A. Zarkhi, V. J. Pudovkin - **f.**: A. N. Golovnia - **scg.**: Sergei V. Kozlovski - **int.**: Vera Baranovskaia, A. Chistyakov, Nikolai Batalov, V. J. Pudovkin, Ivan Koval-Samborski, Anna Zemtzoza, N. Vidonov, Olga Baclanova - **p.**: Mejrabpom-Russ - **o.**: U.R.S.S., 1926.

CITIZEN KANE (Quarto potere) — r.: Orson Welles - **s.** e **sc.**: Herman J. Mankiewicz, O. Welles - **f.**: Gregg Toland - **m.**: Bernard Herrman - **scg.**: Van Nest Polglase, Perry Ferguson - **mo.**: Robert Wise - **int.**: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Everett Sloane, Ray Collins, Agnes Moorehead, Paul Stewart, Ruth Warrick, Erskine Sanford, William Alland, George Coulouris,

Fortunio Bonanova, Gus Schilling, Philip Van Zandt, Georgia Backus, Harry Shannon, Buddy Swan - **p.**: Orson Welles per la Mercury-R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1941.

ZEMLIA (La terra) — Vedere dati nel n. II, 34 (1957).

DER LETZE MANN (L'ultima risata) — **r.**: F. W. Murnau - **s.** e **sc.**: Carl Mayer - **f.**: Karl Freund - **m.**: Giuseppe Becce - **scg.**: Robert Herlth, Walter Röhrig - **int.**: Emil Jannings, Maly Delschaft, Max Hiller, Emilie Kurz, Hans Unterkirchen, Olaf Storm, Hermann Valentin, Emma Wyda, Georg John - **p.**: Ufa - **o.**: Germania, 1924.

DAS KABINETT DES Dr. CALIGARI — **r.**: Robert Wiene - **s.** e **sc.**: Carl Mayer, Hans Janowitz - **f.**: Willy Hameister - **scg.**: Walter Röhrig, Hermann Warm, Walter Reimann - **int.**: Lil Dagover, Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher, Hans Heinrich von Twardowski, Rudolf Lettinger - **p.**: Decla-Bioskop - **o.**: Germania, 1920.

I " capolavori misconosciuti "

HINTERTREPPE (La scala di servizio) — **r.**: Leopold Jessner, Paul Leni - **s.** e **sc.**: Carl Mayer - **int.**: Henny Porten, Fritz Koertner, Wilhelm Dieterle - **p.**: Gloria Film - **o.**: Germania, 1921.

VANINA o **VANINA VANINI (Vanina)** — Vedere dati nel n. X-XI, 54 (1958).

STRASSE, Die (La strada) — **r.**: Karl Grune - **s.** e **sc.**: K. Grune - **f.**: Karl Hasselmann - **scg.**: Karl George, Ludwig Meidner - **int.**: Eugen Klöpfer, Aud Egde Nissen, Lucie Hoeflich, Leonard Haskel, Anton Edtofer - **p.**: Stern Film - **o.**: Germania, 1923.

GEHEIMNISSE EINER SEELE (I misteri di un'anima) — **r.**: Georg Wilhelm Pabst - **s.**: da un romanzo di Colin Ross - **sc.**: G. W. Pabst - **f.**: Guido Seeber, Curt Oertel - **int.**: Werner Krauss, Ilka Grüning, Ruth Weyher, Jack Trevor, Pawel Pawlow, Lili Damita - **p.**: Hans Neumann - Ufa - **o.**: Germania, 1926.

ASPHALT (Asfalto) — **r.**: Joe May - **s.**: Rolf E. Vanloo - **sc.**: Fred Najo, Hans Szekely - **f.**: Günther Rittau - **scg.**: Erich Kettelhut - **int.**: Gustav Froehlich, Betty Amann, Hans Adalbert von Schlettow, Else Keller, Albert Steinrück, Hannerl Matz - **p.**: Erich Pommer per la Ufa - **o.**: Germania, 1929.

WUNDERBARE LUGE DER NINA PETROWNA, Die (La menzogna di Nina Petrowna) — **r.**: Hans Schwarz - **s.**: Hans Szekely - **sc.**: H. Szekely - **f.**: Carl Hoffmann - **scg.**: Robert Herlth e Walter Röhrig - **c.**: Arenstam - **int.**: Brigitte Helm, Franz Lederer, Warwick Ward, Harry Hardt - **p.**: Erich Pommer per la Ufa - **o.**: Germania, 1929.

SO IST DAS LEBEN — **r.**: Carl Junghans - **int.**: Vera Baranovskaia, Waleska Gert, Theodor Pistek, Wolfgang Zilzer - **p.**: Wengeroff - **o.**: Germania-Cecoslovacchia, 1929.

WOZZECK — **r.**: Georg C. Klaren - **s.**: da un dramma di Georg Büchner - **sc.**: G. C. Klaren - **f.**: Bruno Mondi - **m.**: Herbert Trantow - **int.**: Max Eckard, Kurt Meisel, Helga Zülch, Paul Henckels, Arno Paulsen, Richard Häussler, Willi Rose, Claire Reigbert, Wolfgang Kühne, Alfred Balthoff, Otto Matthies, Karl Hellmer, Elsa Wagner, Rotraut Richter, Max Drahn, R. Lieffertz-Vincenti, Erich Lothar, Leo Sloma, Valy Arnheim, Horst Preusker, Georg Helge, Ulrich Hoffmann, Gunnar Möller, Franz Martin Grüger, Achim Glawe, Walter Strasen, Alfred Beierle, Friedrich Kühne, Lothar Cronacher, Peter Marx - **p.**: Defa, Berlino - **o.**: Germania orientale, 1947.

INGEBORG HOLM — **r.**: Victor Sjöström - **s.** e **sc.**: V. Sjöström - **f.**: Charles Magnusson - **int.**: Hilda Borgström, Victor Sjöström, Lars Hanson - **p.**: Svenska Biografteatern - **o.**: Svezia, 1913.

SOROK PERVIJ (L'isola della morte) — **r.**: Iakov Protazanov - **s.** e **sc.**: (dal racconto omonimo di B. Lavrenev): B. Lavrenev e B. Leonidov - **f.**: E. Ermolov -

scg.: S. Kozlovskij - **int.**: A. Vojzik, I. Koval-Samborskij, I. Strauch - **p.**: Mezrabpom-Rus - **o.**: U.R.S.S., 1927.

DELA I LIUDI (t.l. **Le opere e la gente**) — **r.** e **sc.**: A. Maciaret - **f.**: A. Galperin - **m.**: V. Scebalin, S. Germanov, N. Kriukov - **scg.**: A. Utkin - **int.**: N. Ochlopkov, V. Stanizyn - **p.**: Soiuzkino - **o.**: U.R.S.S., 1932.

NORA INU — **r.**: Akira Kurosawa - **int.**: Toshiro Mifune, Takashi Shimura **p.**: Toho - **o.**: Giappone, 1949.

MAUDITE SOIT LA GUERRE! — **r.**: Alfred Machin - **int.**: Blanche Montel, Albert Dieudonné e Fernand Gravey - **p.**: Pathé - **o.**: Belgio, 1913.

RETOUR, Le — **r.**: Henri Cartier-Bresson - **f.**: H. Cartier-Bresson - **o.**: Francia, 1945. Documentario a cortometraggio.

Dr. JEKYLL AND Mr. HYDE — **r.**: John Stuart Robertson - **s.**: dal romanzo omonimo di Robert L. Stevenson - **sc.**: Clara S. Beranger - **f.**: Roy Overbough - **int.**: John Barrymore, Martha Mansfield, Nita Naldi - **p.**: Famous Players-Lasky - **o.**: U.S.A., 1920.

LOT AND SODOM — **r.**: J. S. Watson jr. e Melville Webber - **s.** e **sc.**: J. S. Watson jr. e M. Webber - **f.**: J. S. Watson jr. e M. Webber - **m.**: Louis Seigel - **p.**: Watson jr.-Webber - **o.**: U.S.A., 1933-34.

MY LITTLE CHICKADEE — **r.**: Edward F. Cline - **s.** e **sc.**: Mae West, W. C. Fields - **f.**: Joseph Valentine - **m.**: Frank Skinner - **scg.**: Jack Otterson - **int.**: Mae West, W. C. Fields, Joseph Calleia, Dick Foran, Ruth Donnelly, Margaret Hamilton, Donald Meck, Fuzzy Knight, Willard Robertson, George Moran, Jackie Searl, Fay Adler, Gene Austin, Cocoa and Candy - **p.**: Lester Cowan per la Universal - **o.**: U.S.A., 1940.

THE BATTLE OF SAN PIETRO — Vedere dati nel n. IV, 32 (1957).

SERGEI EISENSTEIN 1898-1948 — **r.**: V. Katanian - **sc.**: R. Yurenev - **cons.**: P. Attasheva - **o.**: U.R.S.S., 1958. Film di montaggio a mediometraggio.

(*a cura di* Roberto Chiti)

San Francisco nel segno dell'incertezza

San Francisco è oggi probabilmente la più popolare città degli Stati Uniti dopo New York. Tale popolarità è solidamente fondata su richiami di carattere paesistico e «pittoresco», tali da trovare il loro veicolo più efficace nelle cartoline che raffigurano il Golden Gate Bridge, la Baia, Chinatown, il Molo dei Pescatori, il famoso profilo di Downtown San Francisco, o la funicolare che s'inerpica e strapiomba tra un saliscendi e l'altro — ma tende oggi a basarsi anche su argomenti di carattere diverso, sui prestigiosi nomi dei jazzisti che s'esibiscono nei suoi locali notturni, sui programmi della sua orchestra municipale o della sua stagione operistica, sull'attività dei molti piccoli teatri il cui repertorio a volte «anticipa» su quello anche dei teatri newyorkesi on-Broadway e off-Broadway. Non che questa sia una novità: una componente della *way of life* sanfranciscana, e un elemento del fascino della città, è sempre stata una attenzione e una cura per i fenomeni culturali che articolano la vita di una città moderna, e questi sono qui da lungo tempo in pieno rigoglio. Ma per decenni tali fenomeni hanno avuto una base ed un respiro solo locale e regionale, e sono stati condizionati da un certo provincialismo e da un certo complesso di inferiorità da parte di chi li proponeva e li interpretava. E' solo negli ultimi decenni che questo limite è stato superato, prima — incontrovertibilmente, e di slancio — con il West Coast Jazz; più recentemente — e

in tono più sommesso — con la San Francisco School of Poetry; infine con quel movimento tra letterario e di costume che si è detto della « generazione battuta », e che tuttora riconosce in San Francisco la sua capitale, ma ha acquistato un respiro ed una rilevanza nazionali.

E' probabilmente nel contesto di questa avanzata della città californiana a posizioni di maggiore età e di prestigio sul piano della vita culturale della Nazione americana, che deve vedersi l'iniziativa presa in San Francisco due anni fa per dare agli Stati Uniti il suo primo Festival cinematografico internazionale. Tale iniziativa è giunta quest'anno alla sua seconda edizione; ma che sia riuscita, da sola, a « sfondare », a portare la città in primo piano anche come centro di cultura cinematografica, non può probabilmente ancora dirsi. Innanzitutto, sul piano internazionale, il Festival ha formalmente le carte in regola (è stato ufficialmente riconosciuto lo scorso febbraio dalla Federazione internazionale delle Associazioni dei produttori cinematografici), ma non può ancora reggere il confronto con gli standards comuni ai Festival affermati in Europa: come il lettore informato potrà verificare, il suo programma contiene ancora troppi film già noti ai frequentatori di quei Festival, o addirittura ai comuni spettatori europei; e i suoi criteri di selezione preliminare, come stanno a dimostrare a nostro giudizio i film britannici, canadese e nazional-cinese proiettati quest'anno, lasciano a desiderare. In secondo luogo, il Festival non è stato in grado di assicurarsi la partecipazione di Hollywood, e ha dovuto far senza film americani: il che non può che danneggiarne il prestigio nazionale.

Di questi limiti sono ben consapevoli gli organizzatori del Festival, i quali a tutt'oggi attendono ancora con incertezza di sapere se la loro iniziativa, che può comunque vantare di essere la sola nel Nord-America, otterrà in ragione di questo, e dei suoi meriti intrinseci, di essere riconosciuta come il quarto Festival di prima categoria dalla Federazione internazionale sunnominata. Essi — con alla testa Mr. Irving Levin, il dinamico proprietario di una catena di sale cinematografiche locali, i cui interessi superano il cinema come *Business* e attingono al cinema come Arte — si sono battuti e si battono per superare questi limiti. Purtroppo — così essi lamentano — la loro iniziativa non ha ancora ricevuto un sufficiente appoggio da parte dei vari gruppi cittadini, ufficiosi e ufficiali, civili e d'interesse, che soli potrebbero garantire al Festival le disponibilità finanziarie necessarie per garantirne l'affermazione e la continuità. Così, il Festival tuttora si dibatte, nei confronti sia delle forze cittadine cui chiede sostegno che dei Festival cinematografici con cui entra in competizione per film freschi e di rilievo, nel circolo vizioso che ordinariamente castiga le iniziative nuove che tentano di reclamare la loro quota di disponibilità limitate (danaro sanfranciscano destinato ad iniziative pubbliche - nuovi film prodotti nel mondo con ambizioni non solo commerciali) su cui già esistano consistenti ipoteche: da un lato quelle delle molte già affermate iniziative, culturali e no, di San Francisco, e dall'altro quelle dei molti — troppi — Festival cinematografici già da tempo operanti. L'iniziativa, cioè, non appare abbastanza matura ed affermata da meritare investimenti cospicui: e per questa stessa ragione essa trova più difficile conquistarsi e maturità e prestigio.

Questi appunti non devono far ritenere che la F.I.A.P.F. abbia prestato avventatamente il suo riconoscimento al Festival di San Francisco. La seconda edizione di questo è infatti stata di molto superiore alla prima: ha allestito un programma dignitoso: ha presentato, nella cornice data dai suoi quindici lungometraggi di dodici diverse nazionalità, un'ottima rassegna di cortometraggi — una cinquantina in tutto, presentati da 19 Nazioni. Le decisioni della giuria rispecchiano un'encomiabile sicurezza di giudizio e liberalità di criteri: basti rilevare che dei quattro lungometraggi premiati due provengono da paesi socialisti, e tra questi l'ungherese *Haz a Sziklak Alatt* ha ricevuto il premio più ambito. E vi sono ragioni per ritenere che nelle sue prossime edizioni il Festival di San Francisco saprà fare ancora meglio.

Nel primo film del Festival, il polacco *Ewa chce spac* (lett. Eva vuol dormire), il regista Chmiliewski ambienta una sua disinvolta e fresca commedia in un paese immaginario popolato, almeno di notte, esclusivamente di ladri e di gendarmi. Ma mentre il tono della prima sequenza è deliberatamente fantastico e ballettistico, per il resto il film si svolge con plausibile realismo. Il « paese » è chiaramente Varsavia, e l'humor che pervade l'opera trova i suoi spunti in situazioni riferibili a certi attuali problemi della società polacca: la disorganizzazione amministrativa, trionfante in un posto di polizia al momento di un'ispezione; il distacco tra regole formali e loro attuazione, come nell'albergo ufficialmente riservato a giovani lavoratrici, che nasconde un uomo in ogni camera da letto, compresa quella della direttrice; il pullulare di delinquenti, e l'impotenza nei loro confronti delle forze dell'ordine. Queste occasioni di umorismo sono abilmente sfruttate da Chmiliewski, che vi innesta altre e più tradizionali risorse comiche, come gli scambi di persona. Il suo humor è di tono popolare, ma è giocato con sicurezza, sia pure senza voli, dal regista e dagli attori. Un elemento problematico, nel film, è dato dalle sue implicazioni satiriche e di critica: queste sono abbastanza consistenti e scoperte nella descrizione dei problemi cui abbiamo accennato, se non altro trattandosi di un film d'oltre cortina (si veda ad esempio la satira del tronfio ispettore di polizia, abilmente riassunta nella sua mimica); eppure è chiaro che quanto vi è di satira e di critica, è offerto « dal di dentro » e non può essere interpretato come un serio (seppure implicito) attacco all'ordine esistente. La critica qui in atto è amichevole, e appare in fondo suggerita più che altro da un senso di sano realismo, capace di distinguere gli ideali dalla pratica, e dunque di salvare gli uni pur ridendo dell'altra. Forse la morale dell'opera è duplice; la descrizione data dalle forze dell'ordine, nello svelarne la disorganizzazione, ne sottolinea anche la bonarietà e le « buone intenzioni ». Mentre ci si fa rilevare « guardate che farsa è questo severo regime! Nessuno prende più la Legge sul serio », ci si suggerisce anche che in definitiva non è il caso di aver paura del governo, che questo non può certo far del male; insomma che, in pratica se non in teoria, questo non è davvero uno Stato di polizia.

Il cinema britannico, che pure ha ragguardevoli posizioni di prestigio da difendere sul continente americano, ha presentato al Festival due opere decisamente scadenti. Le intenzioni esclusivamente commerciali di *The Wind Cannot Read* (lett. Il vento non sa leggere), un film Rank firmato da Ralph Thomas, sono rese evidenti dall'accumularsi in esso di tutte le risorse care ai

box-offices: il titolo e il soggetto presi da un romanzo di successo (che non conosciamo, e di cui non sapremmo indovinare i meriti giudicandone dalla versione cinematografica); schermo gigante e colore (Eastman); il più popolare attor giovine inglese nella parte del protagonista; l'India, con la sua prodiga natura come sfondo, pizzichi di folclore e il Taj Majal; scene di battaglia, esauste marce di militari in stracci tra rupi calcinate su cui gli avvoltoi pregustano il banchetto, sevizie nel campo di concentramento; la tenera storia d'amore del protagonista con una ragazza giapponese e la sua tragica conclusione. L'elenco potrebbe continuare, perchè gli autori non si sono risparmiati: l'esito delle loro fatiche sarà probabilmente pari alle loro intenzioni, farà cioè di questo un film di successo tra gli spettatori di bocca buona. Ma, non si vede perché opere del genere debbano essere presentate nei Festival, invece di dedicarle *ab initio* alla loro originaria destinazione di passatempo per le ore vuote.

Eppure, la ragione per presentare film di questo genere ai Festival, può essere semplicemente che a volte il gioco può riuscire, acquisendo ad essi lauree immeritate. Questa amara riflessione ci è suggerita dall'altra opera britannica, *A Cry from the Streets* (lett. Un grido dalle strade), che ci risulta aver vinto un premio al Festival di Edimburgo: mentre noi non abbiamo visto nella sua storia di tre orfanelli che un lamentevole tentativo di indurre gli spettatori al riso e al pianto, con prevalenza del secondo — tentativo peraltro fallito nei confronti di chi scrive, e della quasi totalità degli spettatori a quanto ci risulta.

A Dangerous Age (lett. Età pericolosa) segna il debutto, a quanto ci si dice, non solo del suo ventiquattrenne regista (e sceneggiatore e produttore) Sidney Furie, ma anche dalla cinematografia canadese a lungometraggio. Il film mira, a quanto pare, ad essere una specie di *Marty* con una « morale »; con più d'una morale, in verità: che i giovani prendono la vita sul serio, che tra essi, malgrado tutti i discorsi sulla « generazione bruciata », continuano a rinascere i Veri Valori, che per altro i genitori di solito vedono più lontano dei figli... e così via. Ma il naturalismo di *Marty,* in questa tenera storia dell'insuccesso della fuga matrimoniale di due *teen-agers* che si vogliono bene, diviene sciatteria: il ricorso ad attori « presi dalla vita reale », data l'immaturità di Furie, va a tutto svantaggio della spontaneità della recitazione e della autenticità dei personaggi; il lento dialogo sembra dimostrare che il nostro disadorno e immediato linguaggio quotidiano è in realtà intessuto di clichés. Questa pretesa *tranche de vie* manca d'ogni struttura drammatica, e conferma — sembra strano che ci sia gente cui bisogna ancora ricordarlo, ma il regista-sceneggiatore-produttore Furie è forse tra questi — che la « natura », o la « vita », non fanno arte se non sono espresse creativamente. Il film giunge a fare impazientire quando, ritrovandosi incapace di risolvere nell'azione i suoi principi, ce li fa scodellare direttamente dai due giovani eroi. Attendiamo Furie a più mature prove, quando avrà anche lui superato la sua « età pericolosa ».

Dell'unica opera francese presentata, *L'eau vive,* questa Rivista si è già occupata in occasione della sua presentazione al Festival di Cannes (1). Il ruolo

(1) Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. VI, 36 (1958).

dell'unico personaggio femminile nel film tedesco *Taiga,* di Wolfgang Liebeneiner, offriva ad una attrice adeguatamente dotata e impegnata l'occasione di guadagnare il premio per la migliore attrice offerto dal Festival — e Ruth Leuwerik non ha mancato quella occasione. Il film è costruito intorno alla vicenda di una dottoressa tedesca, Hanna, assegnata a un campo di concentramento siberiano che rinchiude centinaia di soldati suoi compatrioti: essa riesce ad adempiervi il suo ruolo tipicamente femminile di consolatrice senza scatenare su di sè le represse passioni dei compagni di prigionia, ma riuscendo a dare a ciascuno (la sceneggiatura illumina questo suo rapporto successivamente con figure diverse, e intelligentemente tipizzate) la misura di interno calore di cui ha bisogno per continuare a sperare. L'azione trova insomma il suo tema nella « salvazione », e la salvazione è opera d'amore. Che il film mantenga un suo tono elevato e veridico, pur nelle costrizioni della vicenda, e malgrado la potenziale scabrosità del soggetto e della attuale delicatezza del suo tema, si deve da una parte alla sincerità con cui Liebeneiner lo narra, senza cercare di evitarne i rischi e di evaderne le strettoie; e dall'altra alla qualità della recitazione di quasi tutti gli attori. Tra questi, come detto, emerge Ruth Leuwerik, che fa di Hanna un personaggio credibile, prestando ad esso un volto sensibile e intelligente, più coerente e coraggiosamente umano di quello di Maria Schell. All'ottima sceneggiatura di Herbert Reinecker il film deve un tessuto narrativo equilibrato — a parte certe grossolanità nelle occasionali descrizioni dei russi — e un dialogo ispirato, particolarmente nelle brevi scene d'amore tra Hanna e Roeder. Ma Reinecker è lo sceneggiatore anche dell'altro film tedesco, *El Hakim*: e qui i suoi dialoghi si fanno grossolanamente pomposi, in tono con le hollywoodiane ambizioni di questa pretensiosa vicenda, in cui un valoroso medico egiziano ritrova intatta, al termine di prestigiose avventure professionali e amorose avute in Europa, la sua iniziale vocazione d'essere un dottore tra il suo povero popolo. Benchè abilmente diretto da Rolf Thiele, questo film ha poco da dire, e offre poca materia per una discussione in questa sede.

La giuria del festival ha giustamente assegnato il premio per il miglior film all'ungherese *Haz a sziklak alatt* (La casa ai piedi della roccia) di Karoly Makk (2). La Jugoslavia presentava al festival *Cesta duga godinu dana* (La strada lunga un anno) del nostro De Santis, già apparso al festival di Pola (3). I due film indiani giustapposti nel programma del festival possono da soli dar la misura della maturità di quella cinematografia nazionale, che produce molte opere ogni anno, e che pure fino a poco tempo fa praticamente ignoravamo. *Do ankhen barah haath* (Due occhi, dodici mani), la « storia vera » di un carceriere idealista che sperimenta con successo l'efficacia redentrice del lavoro libero con sei criminali, e *Aparajito* (L'invitto), il Bildungsroman di un ragazzo indiano di villaggio che va all'Università, non sono infatti soltanto due opere di notevole valore (specie la seconda, che ricevette il Leone d'oro a Venezia nel 1957) — ma sono anche compiutamente e coerentemente « diverse » l'una dall'altra. *Do ankhen,* che a Berlino ricevette il premio dell'OCIC,

(2) Per questo film, presentato alla Mostra di Venezia, sezione informativa, vedere giudizio di T. Ranieri nel n. X-XI, 34 (1958).

(3) Vedere giudizio di L. Del Fra nel n. X-XI, 104 (1958).

è opera autenticamente religiosa: Adimath, il giovane carceriere, è intenzionalmente descritto come un santo, o come un semidio, e la sua morte alla fine del film coincide, agli occhi degli altri personaggi e in certo modo degli spettatori, con la sua « apotheosis », in senso letterale; spunti esplicitamente religiosi e mistici sono frequenti nel film: le sue scene più alte e commosse, oltre a quelle di descrizione della natura, sono quelle di preghiera; una sorta di contrappasso assegna a ciascuno degli ergastolani, come strumento della sua redenzione, lo stesso oggetto di cui s'era servito per compiere il suo delitto; la venditrice di giocattoli, la cui apparizione ritma la vita della fattoria, è pure trattata sostanzialmente come una figura soprannaturale. Per contro, *Aparajito* è opera inconfondibilmente secolare e « laica »: se Shantaram descrive Adimath come un santo, Ray dissecca impietosamente l'opera sacerdotale del padre del suo protagonista, svelandone la routine, e affidando la statura del suo personaggio alla sua intensa umanità, alla sua fragilità; Apu, il ragazzo, prende parte con disincantata perplessità alle cerimonie sacerdotali cui lo destina la casta familiare, e volta definitivamente la spalle ad essa per scegliere la scienza. Al suo eroe-semidio Shantaram contrappone un coro indifferenziato; egli — ed è qui il maggior limite di *Do ankhen,* e si tratta di un limite di origine ideologica — distanzia infatti enormemente Adimath dai suoi sei criminali, mitizzando l'uno, e rifiutando di render conto degli altri come di sei personaggi autentici: essi tendono ad esser trattati pressochè indistintamente, alla fine dello spettacolo non si riesce a distinguerli l'uno dall'altro che per caratteri esteriori, fisici, giusto come succedeva all'inizio; si tratta di esseri dotati di una psicologia umana elementare, capaci solo di reazioni primitive e collettive, infantili; se essi si muovono nel film così spesso giusto come comparse di un coro operistico, ciò è probabilmente dovuto ad una cosciente impostazione del regista; in definitiva questi criminali non sono cattivi — è questo il fulcro della teoria di Adimath — perchè non sono che dei bambini: ed essi invero affermano ripetutamente che il loro rapporto con Adimath è come da figli a padre, e lo chiamano « Babuji ». Al contrario, Ray attribuisce una stessa statura e una stessa intierezza drammatica ai suoi tre protagonisti, il padre, la madre e Apu stesso, fin da quando quest'ultimo — all'inizio del film — è solo un bambino: ma descritto come una creatura complessa, d'una irrequietudine tutta interiore. I tratti stilistici dei due film rilevano lo stesso coerente contrasto; l'uno è infatti un'opera di gusto popolare, l'altro di gusto aristocratico. Il primo film è percorso da suoni alti ed intensi, e solo nelle scene di preghiera la sua colonna sonora diviene unitaria melodia; *Aparajito* si svolge invece in buona parte in silenzio, e agli orecchi di Apu sono proprio le preghiere dei santoni nel tempio a farsi dissonanza. Figurativamente, il linguaggio di *Do ankhen* è ampio, luminoso, disteso: la macchina da presa di Shantaram (anche se all'inizio fa prova di sè in una intensa successione di primi piani) sembra prediligere gli esterni, le panoramiche vigorosamente paesistiche, i campi lunghi, ed ha una concitata vigoria plastica. Ray lavora invece per immagini concentrate, campisce le sue figure in vani angusti di porte, in stretti vicoli e in bui cortili, ricerca la profondità, la penetrazione; i moduli espressivi dominanti sembrano essere la carrellata in avanti, o la immobile immagine *aïgue* alla Cartier-Bresson.

Abbiamo segnalato quale consideriamo il maggior limite dell'opera di Shan-

taram; *Aparajito* non ha alcun comparabile difetto, anche se cala sensibilmente di tono nella parte centrale. Il suo maggior merito, per contro, vedremmo nell'aver saputo ricomprendere, a malgrado della sua « silenziosità », della sua concentrazione quasi intimistica, una tematica ampia e ardua, storicamente autentica: l'estraniamento che la scuola, i libri, la città, inducono insensibilmente tra un ragazzo indiano di villaggio e i valori tradizionali, la famiglia, il villaggio, la religione e le cure sacerdotali. Tale estraniamento è consumato alla fine del film, quando la scuola e la città riafferrano Apu così come la terra del villaggio ha ripreso sua madre. Che le dimensioni storiche, massive, di questa problematica siano presenti a Ray, sta a dimostrare a nostra parere la posizione che egli assume e mantiene, di osservatore esemplarmente acuto, ma non partecipe, e che si rifiuta alla commozione: il dramma di Apu e di sua madre gli appare invero come il riflesso di un processo storico di lungo termine, tale da rendere velleitario ogni tentativo di giudicarlo moralmente; il suo compito gli appare quello di indicare, di portare a consapevolezza, i i problemi umani posti da quel processo, ricomprendendoli nella dialettica della tradizione e del progresso, e rifiutandosi di prendere partito di fronte a questa dialettica.

Il film giapponese *Hyoheki* (Precipizio) appartiene, nella *summa divisio* che in Giappone si fa tra jidai-geki (drammi in costume) e kindai-geki (drammi moderni), nella seconda categoria, quella che si situa (con un certo rammarico, forse, dello spettatore occidentale) nel Giappone moderno, urbano, industrializzato e borghese. I due poli della vicenda sono un amore adultero al cui tramonto il partner maschile non si sa rassegnare, e la passione dell'alpinismo. Passione tragica, perchè alla montagna prima questo giovane deluso, Otohiko, e poi il suo amico Kyota vanno per ritrovare la serenità (la signora Yashiro, dopo aver allontanato Otohiko, e dopo la morte di questo, si è messa a lusingare Kyota, che cerca di resisterle), ma vi trovano la morte. Il regista, Yazuso Masumura, ha saputo descrivere convincentemente, nella prima parte, il dramma tutto interiore del giovane sconvolto dalla « perdita di contatto » con l'amante — anche se la sua penetrazione di questo stato d'animo è assai minore di quella di cui è stato capace Antonioni in *Il grido*. Le scene di montagna sono belle, ma narrate con una certa freddezza; si direbbe che Masumura è soprattutto interessato alla dimensione psicologica della sua vicenda, e lo sorregge in questo la recitazione efficace di tutti gli attori. In complesso l'opera si raccomanda per la sua sobrietà e per il suo equilibrio, ma non è di grande valore. Film di maggiore rilievo è l'altro giapponese *L'uomo del riksciò*, già recensito dopo il suo successo a Venezia (4).

Di tutti i paesi del mondo, gli Stati Uniti sono forse il solo dove il programma ufficiale di una manifestazione culturale possa (o debba) tranquillamente attribuire alla « Cina », senza ulteriori precisazioni, un'opera che in realtà esce dal principato di Ciang-Kay-Shek. Il film in questione, presentato col titolo inglese *Nobody's Child* (La trovatella: non siamo riusciti a rintracciare il titolo originale), ha dato altre sorprese a chi scrive, rivelandosi alle prime battute come una trascrizione cinese (formosana) di... « Senza famiglia », il « classico » per ragazzi di Malot. A parte l'aver cambiato il sesso del pro-

(4) Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. X-XI, 27 (1958).

tagonista del romanzo, il regista Po Wan-Ching si è limitato a parafrasare in cattivo linguaggio cinematografico la vicenda, trapiantandone di peso i personaggi, cani e scimmie comprese, in Cina (Formosa). In realtà egli segue l'azione solo fino alla morte del cinesizzato Maestro Vitali sotto la tormenta di neve, e alla decisione di Hsiao-Mei, la protagonista, di tirar avanti da sola per servir l'Arte; ma — con furbizia tutta cinese (formosana) — le ha già fatto incontrare e intrattenere coi suoi strazianti canti, su di una ricca giunca, una fanciulla paralitica (Arturo femminilizzato e cinesizzato), di cui lo spettatore avveduto può sospettare che si tratti in realtà della sorella di Hsiao Mei. Questo ci fa pensare che Po Wan-Chong intenda provarsi tra poco a raccontarci che (per dirla con il titolo di un capitolo dell'edizione di « Senza famiglia » su cui chi scrive singhiozzò da ragazzo) « i panni fini hanno detto il vero »: cioè che Hsiao Mei è in realtà anch'essa di grande casata, con giunca e tutto. Un elementare canone di serietà professionale ci vieta di pronunziarci su questa seconda parte di *Nobody's Child,* che probabilmente — e sperabilmente — non è ancora stata prodotta. Ma, quanto alla prima non possiamo nascondere la nostra più viva riprovazione, salvo farle credito della disadorna ma misurata recitazione della protagonista e di qualche altro personaggio.

DIANA TINA MOYA - GIANFRANCO POGGI

* * *

La giuria del secondo Festival internazionale di San Francisco — composta dai critici cinematografici Irving Ackermann, Albert Johnson e Arthur Knight — ha giudicato miglior film *Haz a sziklak alatt* di Karoly Makk (Ungheria); migliore attore Massimo Girotti per *Cesta Duga godinu dana* di Giuseppe De Santis (Jugoslavia); migliore attrice Ruth Leuwerik per *Taiga* di Wolfgang Liebeneiner (Germania Occ.); migliore regia Satyajit Ray per *Aparajito* (India); migliore documentario *La Seine a rencontré Paris* di Joris Ivens (Francia); migliore cortometraggio a soggetto *L'Ile aux oiseau* di Marc De Castyne (Francia); migliore film d'animazione *Flebus* (U.S.A.); miglior film sperimentale di fantasia *Due uomini e un guardaroba* (Polonia); miglior film industriale *Energetically yours* (U.S.A.); miglior film sull'arte *Rembrandt, pittore di uomini* (Olanda). Il riconoscimento per il miglior documentario di lungometraggio non è stato assegnato.

I film di San Francisco

A DANGEROUS AGE (t.l. **Età pericolosa**) - **Regia:** Sidney J. Furie - **scenegg.:** Sidney J. Furie - **fot.:** Herbert S. Albert - **musica:** Phil Nimmons - **interpreti:** Ben Piazza (David), Arne Pearson (Nancy), Lloyd Jones (vecchio postino), Claude Rae (giovane postino) - **prod.:** Furie Productions Ltd. - **origine:** Canadà.

NOBODY'S CHILD (titolo inglese - t.l. **La trovatella**) — **Regia:** Po Wan-Chong - **scenegg.:** Wu Tih-yi - **fot.:** Doong Chung - **musica:** Liu Hung-Yuen - **interpreti:** Shao Fang-Fang (Hsiao Mei), Wong Yen-Yen (moglie del muratore), Butterfly Wu (vedova) - **prod.:** Kuo Phone Motion Picture Corp. - **origine:** Cina Nazionale.

L'EAU VIVE (t.l. **L'acqua viva**) — Vedere dati nel n. VI, 43 (1958).

TAIGA — **Regia:** Wolgang Liebeneiner - **scenegg.:** Herbert Reinecker - **fot.:** George Kraus - **interpreti:** Ruth Leuwerik (Hanna Dietrich), Hannes Messemer (Roeder), Gunter Pfitzmann (Dickmann), Viktor Staal, Hans Quest, Paul Bosiger, Walter Ladergast - **prod.:** Bavaria Filmkunst, A.G. - **origine:** Repubblica Federale Tedesca.

EL HAKIM (t.l. **Il dottore**) — **Regia:** Rolf Thiele - **scenegg.:** Herbert Reinecker - **fot.** (Eastmancolor): Rolf Kastl - **musica:** Hans Martin Maiewski -

interpreti: O. M. Fischer (Ibrahim Gamal), Nadja Tiller (Aziza), Elizabeth Muller (Lady Avon) - **prod.:** Roxy Film G.M.B.H. - **origine:** Repubblica Federale Tedesca.

A CRY FROM THE STREETS (t.l. **Un grido dalle strade**) — **Regia:** Lewis Gilbert - **scenegg.:** Vernon Harris, dal racconto « The Friend in Need » di Elizabeth Coxhead - **fot.:** Harry Gillam - **musica:** Larry Adler - **scenogr.:** John Stoll - **mont.:** Peter Hunt - **interpreti:** Max Bygraves (Bill Lowther), Barbara Murray (Ann Fairlie), Colin Petersen (George), Dana Wilson (Barbie), Kathleen Harrison (Mrs. Farrer), Sean Barrett, Eleanor Summerfield, Mona Washbourne, Toke Townley, Ginnian Vaughan - **prod.:** Eros - **origine:** Gran Bretagna.

THE WIND CANNOT READ (Il vento non sa leggere) — **Regia:** Ralph Thomas - **sogg.:** dal romanzo di Richard Mason - **scenegg.:** R. Mason - **fot.:** (Eastmancolor): Ernest Steward - **musica:** Angelo Francesco Lavagnino - **scenogr.:** Maurice Carter - **mont.:** Frederick Wilson - **interpreti:** Dirk Bogarde (ten. aviatore Michael Quinn), Yoko Tani (Suzuki Tani), Ronald Lewis (Fenwick), John Fraser (uff. pilota Peter Munroe), Anthony Bushell (gen. brigadiere), Henry Okawa (ten. Nakamura), Marne Maitland (Bahadur), Michael Medwin (Lamb), Richard Leech (Hobson), Anthony Wager (Moss) - **prod.:** Betty E. Box per la Rank-Betty E. Box-Ralph Thomas Production - **origine:** Gran Bretagna.

HAZ A SZIKLAK ALATT (t.l. **La casa ai piedi della roccia**) — Vedere dati nel n. X-XI, 45 (1958).

APARAJITO (t.l. **L'invitto**) — Vedere dati nel n. X, 98 (1957).

DO ANKHEN BARAH HAATH (t.l. **Due occhi, dodici mani**) — **Regia:** Shri V. Shantaram - **scenegg.:** G. D. Madgulkar - **fot.:** G. Balkrishna - **musica:** Vasant Desai - **interpreti:** Shri V. Shantaram (Adimath), Snadhya, Baburao Pendharkar, Ulhas - **prod.:** Rajkamal Kalamadir Private, Ltd. - **origine:** India.

LE NOTTI BIANCHE — Vedere dati nel n. X, 98 (1957).

HYOHEKI (t.l. **Il precipizio**) — **Regia:** Yasuzo Masumura - **scenegg.:** Kanento Shindo - **fot.** (Agfacolor): Hiroshi Murai - **musica:** Akira Ifukube - **interpreti:** Kenji Sugawara (Kyota), Keizo Kawasaki (Otohiko), Fujiko Yamamoto (la signora Yashiro), Hitomi Nozoe - **prod.:** Daiei - **origine:** Giappone.

MUHOMATSU NO ISSHO (t.l. **L'uomo del riksciò**) — Vedere dati nel n. X-XI, 31 (1958).

EWA CHCE SPAC (t.l. **Eva vuol dormire**) — **Regia:** Tadeusz Chmiliewski - **scenegg.:** T. Chmiliewski, A. Czekalski - **fot.:** Josef Stawiski - **musica:** Henry Boyz - **interpreti:** Barbara Kwiatowska (Eva), Stanislaw Mikulski (Pierre), Ludwik Benoit (ladro), Z. Zintel - **prod.:** Film Polski - **origine:** Polonia.

LA NOCHE Y EL ALBA (t.l. **La notte e l'alba**) — **Regia:** José Maria Forque - **scenegg.:** Alfonso Sastre - **fot.:** Cecilio Paniagua - **musica:** Isidro Maiztegui - **interpreti:** Antonio Vilar (Carlos), Francisco Rabal (Pedro), Zully Moreno (Marta), Rosita Arenas (Amparo), Maria Medel, Rafael Bardem, José L. Lopez Vasquez - **prod.:** S. A. Europea de cinematografia - **origine:** Spagna.

CESTA DUGA GODINU DANA (La strada lunga un anno) — **Regia:** Giuseppe de Santis - **scenegg.:** G. De Santis, Maurizio Ferrara, Tonino Guerra, Elio Petri, Gianni Puccini, Mario Socrate - **fot.:** Pasquale De Santis - **interpreti:** Massimo Girotti (il parlatore), Silvana Pampanini (Giuseppina), Eleonora Rossi Drago (Susanna), Bert Sotlar (Guillelmo), Gordana Miletic (Angela) - **prod.:** Jadram Film - **origine:** Jugoslavia.

(*a cura di* DIANA TINA MOYA e GIANFRANCO POGGI)

Documentari a Tours

L'eco delle Journées internationales du film de court-métrage, che si svolgono a Tours, era già arrivata fino a noi, all'epoca in cui tali Journées non erano ancora divenute internazionali (lo sono state quest'anno per la prima volta,

dopo tre edizioni in cui la competizione era riservata ai film francesi, senza che ciò escludesse tuttavia la presenza di notevoli rappresentanze straniere). Ma stavolta il cortese invito degli organizzatori ci ha permesso di renderci conto di persona del significato assunto da questo piccolo festival, sotto certi rispetti degno d'esser additato ad esempio. A questo punto — e prima di entrare nel vivo del discorso — verrebbe voglia di fare un discorsetto sui meriti della provincia nei confronti della cultura cinematografica: si pensi in Italia, per esempio, a Parma, dove nacquero riviste come « La critica cinematografica » e « Sequenze » ed iniziative come il Convegno del neorealismo e da dove presero le mosse Zavattini e Bianchi, tanto per far due nomi soltanto. Si pensi in Francia a Lione, dove è nata una rivista come « Positif », ed ora a Tours, con queste sue « Journées ». E si badi che in Francia la situazione è differente, la centralizzazione della vita culturale essendo ben più rigida che da noi, dove in ogni caso i poli sono due (Milano e Roma) e non uno soltanto (Parigi).

Quello di Tours è un festival, naturalmente, tranquillo: si vedono molti film, si hanno frequenti incontri e scambi di idee, in un'atmosfera cordiale e priva di esibizionismi e di obblighi particolari (fermo restando il rispetto di certe forme, che nei francesi è innato). Dell'ospitalità non possiamo dunque che dire tutto il bene possibile, e così pure dell'organizzazione: viene perfino pubblicato un foglio quotidiano del festival (il quale ha una durata di quattro giorni), assai agile e ben compilato. L'unico consiglio che ci permetteremo di dare ai nostri amici francesi (capitanati da Pierre Barbin), è quello di assicurare un assetto più calmo e ordinato alla distribuzione del materiale informativo e fotografico e sopra tutto di pubblicare una brochure o una serie di fiches davvero esauriente, dove i dati relativi ai film presentati siano elencati al completo. (In mancanza di tali sussidi, saremo obbligati stavolta — in contrasto con le nostre abitudini — a citare in traduzione italiana i titoli originali di parecchi film, dato che gli organizzatori non hanno provveduto a divulgare gli originali).

Cerchiamo ora di fornire dapprima qualche nozione generale sullo svolgimento della manifestazione. La sua internazionalità è stata quest'anno sancita dall'entrata in competizione dei film stranieri, ed a film stranieri sono stati attribuiti tutti tre i premi in palio, con un evidente eccesso di antisciovinismo programmatico da parte della giuria, la quale ha l'aria di aver voluto, in questo modo, dare una soddisfazione agli ospiti piuttosto che rispecchiare i valori in campo. Se a questo avesse invece mirato, essa non avrebbe infatti potuto ignorare il livello della folta pattuglia francese, da cui fra l'altro era stato escluso un buon numero di buoni o ottimi film, presentati fuori concorso per non alterare troppo l'equilibrio distributivo. Un'altra impressione che desta il verdetto della giuria è quella di aver voluto tener conto dei diversi « generi » rappresentati al Festival: dei tre premi, infatti, uno è andato ad un disegno animato, un secondo ad un film propriamente documentario (con tendenza quasi narrativa) ed il terzo ad un film di divulgazione scientifica. Tale ripartizione per generi dà a Tours un certo ordine anche alle proiezioni, suddivise appunto in sedute dedicate di volta in volta ai « documenti », al « cinema scientifico », al « cinema d'animazione », a « il cinema e le arti », a « il cinema e la gioventù », con in più sedute destinate a selezioni generiche di film francesi oppure stranieri ed una parentesi dedicata al film pubblicitario. S'intende che tali ripartizioni hanno un valore relativo, nel senso che tra alcune delle sezioni citate esistevano rapporti evidenti (così tra il

cinema d'animazione e quello pubblicitario, per esempio). Nel render conto dei film presentati noi ci atterremo quindi, per comodità espositiva, ad un criterio che terrà conto insieme dei generi e delle nazionalità. Con sano criterio queste sono a Tours ufficialmente ignorate, ogni film figurando come presentato dal proprio autore. Ma ciò non toglie che il festival debba ancora in parte risolvere il problema della selezione dei film stranieri, per ottenere i quali gli organizzatori hanno finora stabilito, a seconda dei casi, relazioni dirette con i singoli cineasti oppure relazioni per il tramite di ambasciate, di enti di diffusione, eccetera.

Si è così notata una certa sproporzione nelle « presenze », folta essendo — oltre a quella della Francia — la rappresentanza dei paesi dell'Europa orientale, e invece alquanto limitata quella dei paesi occidentali, a cominciare dall'Italia. Che da noi il cortometraggio versi in tristi condizioni è un fatto, ma che l'assenza totale dei film, poniamo, di Vittorio de Seta fosse inspiegabile è altrettanto vero. Unitalia non ha evidentemente — ed a torto — attribuito alla manifestazione di Tours il peso che essa merita, se si è limitata ad inviare uno di quei film di divulgazione scientifica, in cui Enzo Trovatelli si è specializzato con onestà e decoro (si tratta di *L'oceano sopra di noi,* dedicato all'atmosfera che sovrasta ed avvolge la terra su cui viviamo). Giova però aggiungere che non mancava una brillante selezione di film pubblicitari italiani, tra cui ha fatto spicco ed ha ottenuto grandi consensi un cortometraggio, invero assai spiritoso, di Gavioli e compagni, dedicato alla pubblicità dello Stock. (Approfittiamo per notare subito come la sezione propriamente pubblicitaria sia apparsa assai felice, allineando fra le altre le firme dell'elegante Etienne Rajk — un cineasta ungherese, da decenni attivo in Francia, cui il festival ha dedicato una piccola « personale » — e dei più celebri Serge Alexeieff ed Arcady. I nomi di Alexeieff e di Arcady si sono ritrovati nelle due sedute dedicate, fuori concorso, al film sulla pittura, in coincidenza con il colloquio su tale argomento, che ha tenuto occupato un buon numero di studiosi e di specialisti, nel corso delle giornate di Tours. E' questa dei convegni un'altra tradizione del festival: l'anno scorso il tema riguardava il film di interesse turistico, di viaggio e di folklore, e gli atti di tale convegno sono stati raccolti in un opuscolo, distribuito quest'anno agli intervenuti al festival). Le due proiezioni in margine al convegno sono state rispettivamente dedicate al cinema-museo ed al cinema critica d'arte da un lato, al cinema come forma di pittura dall'altro. Del primo gruppo di opere ricorderemo la serie, invero singolare e suggestiva, di immagini a colori non montate, che è apparsa sotto il titolo *Poto-Poto,* documentazione relativa alle manifestazioni pittoriche di certi indigeni dell'Africa nera; ricorderemo ancora *La maison aux images* di Jean Grémillon, illustrazione di una tecnica di incisione, ed i ben noti *Picasso* di Luciano Emmer (estratti), *Le monde de Paul Delvaux* di Henri Storck, *Guernica* di Alain Resnais, eccetera. Del secondo gruppo, ricorderemo due film di Alexeieff, *En passant* ed il celebre *Une nuit sur le Mont Chauve,* non che il « classico » *Le ballet mécanique* di Fernand Léger.

Il film sulla pittura ci rinvia al film d'animazione, la sezione dedicata al quale è apparsa particolarmente ricca e ha dimostrato il definitivo superamento, in ogni paese del mondo, del naturalismo e dell'antropomorfismo disneyani. Era presente la statunitense U.P.A., con il gracile *Tender Game* di John Hubley; era presente la coppia britannica John Halas e Joy E. Batchelor, con il grazioso *All Lit Up!* (che fa la pubblicità al gas); era presente il sempre vispo Norman Mac

Laren, con *Le merle,* un breve giuoco di composizione e scomposizione di linee, alla Cohl, sul ritmo di una piacevole canzoncina; era presente Arcady, con gli estratti a disegni animati del documentario di lungo metraggio *Lettre de Syberie* di Chris Marker, era presente l'Olanda, con *Metrographic* di Vittorio Speich; erano sopra tutto presenti i cineasti dell'Europa orientale. Tra questi il trionfatore è stato il rumeno Jon Popesco-Gopo, con *Sette arti,* un breve disegno animato, già apparso a Cannes la scorsa primavera, cui è addirittura andato il gran premio del Festival. Opportunità di quest'ultimo a parte, *Sette arti,* composto con uno stile disadorno, che sembra rifarsi a certi disegnatori americani del periodo arcaico dell'animazione, è un film originale ed arguto, il quale propone una serie di « ipotesi » sulla nascita delle varie arti, in un mondo primordiale, dove l'uomo spaurito si trova a dover far fronte a schiere di dinosauri voraci (così l'architettura nasce come « protezione », il teatro come « incantamento », eccetera). Pure noto era il film polacco *I sentimenti ricompensati* di Walerian Borowczyk e Jan Lenica, amabile variazione sulle pitture di Jan Plaskocinski, piena di affetto e di ironia (quel commento musicale affidato ad una banda), con il sapore di un omaggio nostalgico al doganiere Rousseau. Folta e coerente nel forbito stile grafico la rappresentanza jugoslava, in cui un solo film faceva reale spicco, *Il vendicatore* di Dusan Vukotic, che restituiva in certa misura l'umorismo melanconico di un racconto di Cecov. E poi c'erano — s'intende — i cecoslovacchi, sempre raffinati nel tratto, ma stavolta meno felici di altre nell'invenzione (pensiamo non tanto a *Il signor Prokouk detective* di Zdenek Roskopal e Karel Zeman, quanto a *La tragedia dell'ondino* di Josef Kabrt).

Diamo ora uno sguardo panoramico ai film non francesi che ci sono apparsi più degni di nota nelle altre sezioni.

Belgio — A questo paese spetta il primo posto, e non soltanto nell'ordine alfabetico. *Les gestes du repas* di Luc de Heusch, cui è meritatamente andato il premio speciale della giuria, è un saggio di corposo naturalismo, deformato in chiave ironica, nel quale l'autore si è proposto di cogliere la più assortita umanità in un suo momento tipico, cioè nell'atto di mangiare, compiuto nei più diversi ambienti e nelle più diverse circostanze. Non si tratta, naturalmente, di una verità di reportage, ma di una verità osservata e poi ricostruita con un puntiglio esemplare, con un preciso senso del particolare significato, con uno spirito sempre vigile e sapido, il quale non si accontenta di notazioni rapide ed isolate, ma fa seguire ad esse vere e proprie sequenze quasi narrative (il pranzo di nozze, quello di prima comunione). A *Les gestes du repas* potremmo rimproverare solo un tantino di compiacimento, di divertimento di troppo. Meno maturo e compiuto, ma singolare, l'altro, assai diverso, film belga, *Klinkaart* di Paul Meyer, che cerca — attraverso una serie di grigie immagini, spesso suggestive, talvolta crude — un difficile equilibrio tra documentario ed abbozzo di racconto, presentando una situazione insolita, la quale trova riscontro in una barbara realtà, avanzo di tempi medioevali: si tratta di una fabbrica di mattoni, dove le operaie nuove assunte, se appena appena dotate da madre natura, debbono far sacrificio al padrone (e poi al sorvegliante) della propria verginità, prezzo tradizionale ed obbligatorio del lavoro ottenuto dalle ragazze e dai loro familiari.

Cecoslovacchia — A parte il limpido esempio di divulgazione scientifica, dedicato a *Gocce e bolle,* da Josef Pliva, cui è andato il premio di Turenna,

FESTIVAL DI TOURS - *Des hommes dans le ciel* di Jean-Jacques Languepin e André Suire (Francia).

Klinkaart di Paul Meyer (Belgio). SOTTO: *Blue jeans* di Jacques Rozier (Francia).

FESTIVAL DI TOURS - *Chronique Provinciale* di Jean-Paul Rappeneau (Francia). Nella foto Marcel Cuvelier e Yori Bertin.

Du côté de la Côte di Agnès Varda (Francia).

Gestes du repas di Luc de Heusch e Jacques Delcorde (Belgio), premio speciale della giuria.

va ricordato *Mestieri pericolosi,* un buon pezzo di realismo, di Bruno Sefranka, dedicato ai mestieri per esercitare i quali non si può soffrire di vertigini.

DANIMARCA — Un ottimo saggio di documentarismo biografico (con accorto montaggio di documenti iconografici e puntuale commento parlato) è il film che Jörgen Ross ha dedicato a Hans Christian Andersen: *Il racconto della mia vita.*

GERMANIA OCCIDENTALE — Due pregevoli film: uno di divulgazione scientifica, *Le sorgenti della vita* di Fritz Heidenreich, sulla trasformazione dell'energia in materia, ed uno di documentazione realistica, *Allo spuntar del giorno* di Peter Pewas, sul riprender della vita della gente dopo il riposo notturno.

GERMANIA ORIENTALE — *Marciando fianco a fianco* di Goetz Oelschlagel è un film « politico », e sintetizza le vicende della Germania negli ultimi decenni, identificandole con quelle di un vecchio lavoratore, per il quale è ormai giunto il momento del meritato riposo. Lo stile è di un realismo pregnante, con efficace impiego di vecchi giornali di attualità, ma nuoce un poco al film l'invadenza di un commento parlato, che scopre gli intenti didascalici dell'opera (il vecchio è come un simbolo ed un ammaestramento vivente per le nuove generazioni). Cinema politico in un modo diverso è quello di *Honoré Daumier - I parlamentari* di Jirì Jahn, che studia sarcasticamente la classe politica della monarchia di luglio, attraverso l'arte impietosa di Daumier.

JUGOSLAVIA — Se *La festa maledetta* di Dusan Makavejet — sorta di sinfonia visiva sulle singolari decorazioni di un cimitero — ha destato l'interesse di molti, *L'equivoco* di Ante Babaja ha riscosso un franco successo di ilarità. L'idea — per una satira dell'arte moderna — è eccellente: in seguito ad un disguido, due casse vengono recapitate l'una al destinatario dell'altra. Così, un mugnaio riceve, con suo profondo sbigottimento, una statuetta effigiante una figura umana, ed il conservatore di un museo riceve una grossa macina da mulino. Quest'ultimo supera tuttavia con prontezza il primo istante di smarrimento ed adegua subito il suo eloquio alla realtà dell'oggetto che gli è giunto, decantando al proprio pubblico (il film non è parlato, ma il giuoco pantomimico è efficace) l'originale, moderna concezione che l'artista ha della figura umana, il fascino e significato del buco che la macina ha nel mezzo, eccetera. Naturalmente la sua loquela non fatica a far proseliti, ma un bel giorno i visitatori in estasi di fronte alla macina ed il loro mentore hanno la agghiacciante sorpresa di veder entrare il mastodontico e bovino mugnaio, il quale (venuto a capo del disguido, per il quale aveva sporto protesta all'ufficio postale) va a riprendersi la sua macina, depone al posto di essa la statuetta e se ne riparte com'era giunto, tra la costernazione generale. Purtroppo la lapidaria eloquenza delle prime immagini cede poi ad una insistenza caricaturale prolissa e superflua, ma il filmetto conserva un certo insolito sapore.

POLONIA — *La fine del cammino* di Jan Lomnicki getta lo sguardo oltre le mura di un ospizio per vecchie, con un senso di struggimento nelle immagini, le quali rispecchiano quel sentimento amaro della vita che contraddistingue i cineasti polacchi d'oggidì.

ROMANIA — Si può ricordare, per i suoi valori fotografici e cromatici, *Immagini del Delta* (del Danubio, s'intende) di Mirel Iliesu.

STATI UNITI — Per le stesse ragioni si può ricordare *Broadway by Light* di William Klein, sulla Broadway notturna, dalle luci al neon sfolgoranti.

UNGHERIA — *Storia di un secondo* di Agoston Kollanyi è un altro saggio di dignitosa divulgazione scientifica, che sfrutta le possibilità tecniche della camera per analizzare quel che consegue, in un minuto, ad un'esplosione, la quale avviene in uno zoo.

Non abbiamo naturalmente citato tutti i film che sono sfilati sui due schermi di Tours, ma quel che preme sottolineare è il livello medio assai elevato, il quale dimostra come la commissione di selezione del festival funzioni a dovere (rimangono — ripetiamo — da migliorare i metodi per il reperimento delle opere di certe nazioni; ma la colpa dei risultati solo parziali fin qui ottenuti non è tanto degli organizzatori quanto, crediamo, delle rappresentanze ufficiali dei vari Paesi, i quali è sperabile si rendano conto col tempo che il festival di Tours è una cosa seria). Saremmo tentati di dire che essa ha funzionato meglio della giuria, anche se questa era composta di personalità di grido. (Il numero di personalità che Tours è riuscita a far muovere sia in qualità di semplici ospiti — da Jutkevic a Ivens, eccetera — sia in qualità di giurati è una riprova del prestigio di cui il piccolo festival gode ormai, e non soltanto in Francia). C'erano dunque in giuria teatranti, come Pierre-Aimé Touchard, che presiedeva, come Sylvia Monfort, come Audiberti, come Raymond Castans, c'erano rappresentanti delle arti figurative come Raymond Peynet e della musica come René Cloërec (il musicista di Autant-Lara), c'erano cineasti come Paul Grimault e Roger Leenhardt e scrittori di cinema come François Chalais. Giuria di stampo ben francese, autorevolissima e al tempo stesso discutibile per la minoranza in cui nel suo seno si trovavano i cineasti, giuria la quale ha verosimilmente preso le decisioni che ha preso (nulla di scandaloso, comunque) per le ragioni che sopra accennavamo e da cui una giuria di gente più strettamente addetta ai lavori avrebbe forse saputo prescindere.

Ma torniamo ai film e diciamo che l'interesse maggiore del Festival ha risieduto nella rappresentanza francese, parlando della quale non sarà il caso di tener separati i sette film ammessi in concorso da quelli lasciati fuori, i quali non erano di minor pregio. L'impressione generale che si è ricavata è che il cortometraggio goda in Francia di una salute eccellente. Pare purtroppo che questo stato di cose non sia destinato a durare, la « loi d'aide » sembrando votata ad immatura fine. Ma il domani lo si vedrà. Oggi come oggi, vediamo come i premi di qualità (quelli dell'ultima infornata sono giunti fino a otto milioni e mezzo di franchi per un singolo film) abbiano potentemente contribuito a dare slancio al cinema francese di cortometraggio, dire del quale che è un terreno formativo di nuove personalità non significa abbandonarsi ai luoghi comuni. Il confronto con la situazione italiana (dove — declinato il cortometraggio neorealistico — poche alternative rimangono all'infuori del film turistico e di propaganda inteso nella sua accezione più piatta ed avvilente) è eloquente e tutto a nostra vergogna. La fantasia, la libertà di invenzione e di concezione dominano nel cortometraggio francese, il quale non soggiace fra l'altro alla mortificante costrizione dei 10-12 minuti (in Francia un film è considerato e regolarmente fatto circolare come cortometraggio fino ad una durata di 50 minuti).

Ma vi è un altro aspetto della situazione che colpisce. Mi dicevano gli amici

francesi che la « loi d'aide » non sarebbe sufficiente a far vivere e prosperare il cortometraggio in Francia, se la stragrande maggioranza dei film non venisse realizzata su commissione. Ciò equivale a dire che tale maggioranza è costituita da film pubblicitari. La parola farà orrore a molti, i quali penseranno immediatamente alle cartoline illustrate turistiche o alle squallide immagini di propaganda per l'INA-Case o per la Cassa del Mezzogiorno, che sono in auge da noi e destano le sacrosante reazioni del pubblico nelle sale. Ma anche *Nanook of the North* o *Louisiana Story* furono realizzati come film pubblicitari. Tutto sta a trovare un committente di larghe vedute (oltre che un cineasta intelligente e per il quale il limite, lo spunto obbligato si risolva in uno stimolo per la fantasia). Prendiamo anzi tutto i due esempi più semplici: *Treize à Lagor* di Robert Menegoz e *Le chant du Styrène* di Alain Resnais, film che fanno ambedue la pubblicità ad attività industriali. Il primo tra essi, nel comporre la sua sinfonia relativa a certi impianti per l'estrazione di un prodotto minerario ed all'operosità degli uomini che ad essi sono addetti, riesce a conseguire una sua inquietante poesia « avveniristica », fantascientifica. Quanto al secondo, relativo alla lavorazione di una materia plastica, è realizzato con la perizia che nessuno disconosce a Resnais, ma vien da domandarsi quale suggestione eserciterebbero le stesse immagini se ad esse mancasse il sostegno di quel curioso e divertente commento illustrativo steso da Raymond Queneau (*tanto nomini*...) in alessandrini sonoramente rimati. (Riflettete un momento all'idea: una pubblicità industriale in alessandrini...). Dalla pubblicità industriale passiamo a quella turistica: e ci imbattiamo in quel campione di pariginissimo intellettualismo che è Agnès Varda. In *O sainsons! o châteaux!* il tema sono i castelli della Loira: le immagini sono assai belle, ma il compromesso tra l'obbligo della illustrazione turistica e la urgenza della vena sofisticata dell'autrice si avverte, e spezza l'unità e la coerenza dell'operina, dove certe divagazioni (quelle lunari indossatrici sugli spalti delle antiche magioni) assumono un sapore troppo ricercatamente cerebrale e gratuito.

Ma in *Du côté de la Côte* (a nostro avviso il miglior film apparso a Tours) l'equilibrio è perfetto: tutti i luoghi comuni del turismo vengono disintegrati da un'ironia assidua e sottile, la cui beffa pervade immagini, parole, suoni, fino al lirismo quasi ermetico del finale. Esercitazione di intelligenza e di stile, con una preziosa lucidità di invenzioni ed uno impiego strabiliante del colore, *Du côté de la Côte* è stato — per incredibile che il fatto possa sembrare — realizzato su commissione degli enti turistici della Costa Azzurra. Quale ente turistico italiano sarebbe disposto a spendere un soldo per un film che esercita la propria ironia sulle cose cui si intende fare la pubblicità? Varrebbe la pena di mettere a confronto *Du côté de la Côte* con *A propos de Nice* di Vigo: certo, la statura di pamphlettista di Vigo è ben altra, il suo film vibra (altissimi valori stilistici a parte) di un vigore polemico di moralista e di uomo socialmente *engagé*, che alla Varda manca. Ma sul piano dell'intelligenza pura il film rimane esemplare, anche se molti francesi tendono a considerarlo « deperibile », cioè troppo legato ad uno spirito tipicamente parigino, datato 1958.

E veniamo ad un caso anche più sconcertante, il quale riguarda un film a soggetto (il film a soggetto di venti o trenta minuti, la novella cinematografica, cioè, ha ben attecchito in Francia, come dimostrano i film di Lamorisse o *Les mistons* di Truffaut). Alludiamo a *Chronique provinciale* di Jean-

Paul Rappeneau, un giovane che è stato assistente di Edouard Molinaro (il regista rivelato da *Le dos au mur*), il quale ha ora fatto da supervisore al proprio ex-collaboratore. *Chronique provinciale* è un film interessante, in quanto annuncia nel Rappeneau un talento evidentemente maturo per il passaggio al film di lungometraggio: è verosimile che entro qualche mese o un anno si veda l'*opera prima* vera e propria di questo nuovo talento, il quale si collega alla più recente tendenza del cinema francese, quella cui appartiene appunto Molinaro, quella cui appartiene Malle. E pensiamo al Malle pittore degli squallori e delle irrequietezze provinciali nella prima parte di *Les amants*. Anche *Chronique provinciale* è una pittura di « moeurs de province », con il sesso quale movente delle azioni dei personaggi principali (quell'istruttore di equitazione ostinatamente dominato dal desiderio di possedere la sua bella dirimpettaia — moglie e poi vedova di un muratore —, e la sua adolescente e pruriginosa sorellina). Il soggetto non è la cosa più notevole del film (si avverte un che di fabbricato, ed un certo affanno dovuto forse ai limiti di metraggio). Ma pungenti sono spesso le singole osservazioni, sul piano psicologico e della pittura d'ambiente e di costume (fino a quel felice finale, con l'inversione delle posizioni e la ragazza che punta il proprio interesse ed il binocolo sul bell'assicuratore, come già l'uomo usava fare con l'oggetto dei suoi desideri), acuto e sicuro l'impiego del linguaggio, precisa la direzione degli attori (il misurato, tagliente Marcel Cuvelier, con cui fa coppia una giovinetta deliziosa, Yori Bertin). Orbene, la nostra meraviglia è giunta al colmo quando siamo venuti a sapere che *Chronique provinciale* è stato finanziato da una compagnia d'assicurazioni: paga del fatto che ad un certo momento nel racconto viene appunto liquidata una polizza. (Lo sconosciuto il quale desta i sospetti e la gelosia del protagonista perchè sorpreso nell'atto di versare denaro alla avvenente vedova è infatti un assicuratore).

Con ciò crediamo di aver esaurientemente dimostrato la portata che può raggiungere in Francia il film su commissione. E da *Chronique provinciale* spostiamo il nostro sguardo verso gli altri film a soggetto. Uno tra essi è pure degno di rilievo: si tratta di *Blue Jeans* di Jacques Rozier, una specie di « poveri ma belli » più realistico e sintetico, raccontato in uno stile immediato, quasi documentaristico. La novella riguarda infatti due prestanti e giovanissimi « fusti », due « bulli » di Cannes, i quali passano il tempo battendo in « vespa » la Croisette durante la stagione balneare, in cerca di ragazze da « rimorchiare ». Dopo vari tentativi infruttuosi, i due riescono ad « attaccare » con due adolescenti e a stabilire con esse, su una spiaggetta solitaria, i primi approcci amorosi. Quando però si rendono conto che il rapporto con le due ragazzine non potrebbe spingersi oltre, i giovanotti le « scaricano » e riprendono la caccia, puntando su elementi un po' meno giovani, tali da consentir loro la realizzazione degli « obiettivi » prefissati. Per noi italiani l'aneddoto e la tipologia sono tutt'altro che originali, ma il Rozier sembra prometter bene, grazie ad un suo piglio sciolto, all'agilità del suo linguaggio ed alla vivezza di certe notazioni. Nuoce solo al raccontino la presentazione un po' scialba delle due ragazzine, uno delle quali viene lasciata quasi del tutto nell'ombra, senza motivo apparente.

Un terzo film a soggetto, *Vous n'avez rien contre la jeunesse?* di Edouard Logereau ha il difetto di ricalcare le orme di certe opere dedicate alla delin-

quenza minorile, con al centro il personaggio dell'uomo fiducioso, che vuol rigenerare i giovani criminali dando credito alla sanità del loro animo segreto, deviato dalle circostanze esterne. Ha però il merito, a parte la correttezza della fattura, di distaccarsi dai moduli cogniti proprio nel finale, che è insolitamente e coraggiosamente amaro.

Il quarto film a soggetto, infine, è un ambizioso fallimento. Con esso Jacques Demy ha cercato di ripetere l'*exploit* tentato da Rossellini con *La voce umana*, il monologo di Cocteau, da lui tradotto in film sulla misura di Anna Magnani. *Le bel indifférent* è infatti la versione fedele di un altro monologo di Cocteau, gemello del precedente ed avente al centro una consimile figura di donna, non più giovanissima, la quale non sa rassegnarsi alla crudele e silenziosa indifferenza del suo giovane e prestante amante. Anche qui il telefono ha una funzione importante, ma in più vi è la presenza muta del giovane, di cui l'interprete Bellini dà se non altro un'adeguata rappresentazione fisica. Quel che rende del tutto insoddisfacente questo film è anzi tutto la scelta della protagonista, Jeanne Allard, attrice dai mezzi evidentemente inadeguati in rapporto all'enorme peso del personaggio, e poi la mancanza di invenzione drammatica da parte del regista, la cui anonima opera di « registrazione » è resa tanto più inadeguata dalla insufficienza dell'interprete. Si aggiunga che la scenografia di Bernard Evein (che poi fu accanto a Malle per *Les amants*), giuocata su una « voluta » tonalità rossa (il film è a colori), manca di quell'acre sapore veristico che sarebbe necessario, e non riesce quindi a creare un'atmosfera.

Il panorama dei documentari è stato quanto mai vario e stimolante. Alcuni tra i più notevoli li abbiamo già menzionati. Ma altri otto meritano un ricordo, a questo o quel titolo. Il solo pregio da riconoscere a *Le dragon de Komodo* di Georges Bourdelon è l'efficace impiego del tele-obiettivo per la ripresa in libertà di una strana bestiaccia, a mezza via tra un coccodrillo ed un animale preistorico (o, se preferite, uno squamoso mostro da film di fantascienza). Doti di *humour* vanno invece riconosciute a Pierre Thevenard, il quale in *La giraffe à Paris* ha ricostruito argutamente, attraverso una serie di disegni, di stampe, di documenti, eccetera, l'arrivo e la vita a Parigi della prima giraffa, la quale destò gran scalpore tra la popolazione della capitale, durante il regno di Carlo X, nel terzo decennio dell'ottocento. L'*humour* contraddistingue pure *Les bains de mer* di Jean L'Hote e Charles Prost, il primo fra i quali non per nulla è stato *gagman* di Tati per *Les vacances de M. Hulot*. Si potrebbe accostare il film al belga *Gestes du repas*, solo che qui, nella rappresentazione caricaturale della più assortita umanità « balneare », il gusto del *divertissement* fine a se stesso ed un po' troppo insistente, nella deformazione sembra prender la mano agli autori. Tra i « documenti » più o meno obiettivi, *Django Reinhardt* di Paul Paviot è l'accurata ricostruzione della vita di uno scomparso, celebre chitarrista-*jazz* di origine zigana; *Vivre* di Carlos Vilardebo (cui a Tours è andato a maggioranza il premio della critica) è un impressionante, crudo montaggio di attualità, che — rievocando le stragi, le distruzioni, le deportazioni, tutte le sciagure che l'umanità ha subito nella fase più recente della sua esistenza — vuol elevare un monito per una nuova esistenza, che affratelli gli uomini invece di dividerli; *Les femmes de Strmec* di Louis Grospierre (premio Vigo 1958) presenta un villaggio jugoslavo sperduto nella

montagna, i cui uomini vennero uccisi dai tedeschi per rappresaglia durante la guerra ed in cui sette donne sono rimaste a vivere sole, per ricordare in silenzio i loro morti, lontano dal resto dell'umanità. Il tema di quest'ultimo film ha una sua cupa suggestione; ma la realizzazione, pur lodevolissima nella sua compostezza, ingenera un sospetto di compiacimento nella « messa in posa » ed il commento eccede nel solidarizzare con un atteggiamento, tutto sommato, disumano (si pensi alla giovinetta che è lassù, insieme con sei donne anziane).

Tra i documenti, comunque, il più singolare ed importante è *Les marines* di François Reichenbach, sconcertante reportage, in chiave di spregiudicata « attualità », sui metodi di addestramento dei *marines* americani, annullatori della personalità umana. La serie di rapidi ritratti, di scorci ambientali, di particolari aspramente rivelatori, che questo francese in USA ha concentrato nel suo film, esemplarmente ripreso ed esemplarmente montato, rappresenta un contributo polemico alla conoscenza di un fenomeno, che sollevò fiere polemiche anche oltre oceano (ai tempi del processo al sergente, la cui imprudenza costò la vita a parecchi allievi), polemiche poi incredibilmente riassorbite, come il film (già apparso a Venezia) dimostra. L'ultimo film che ci rimane da menzionare è anche il più inclassificabile: *Des hommes dans le ciel,* il quale vuol dimostrare che a modo suo anche l'uomo sa e può volare, come gli uccelli, diversamente da quel che si crede. Potremmo definirlo un balletto, un aereo, armonioso, incantato balletto che Jean-Jacques Languepin ha composto, montando immagini scelte fra quelle colte dal paracadutista André Suire, nel corso della cinquantina di lanci « utili », tra i centocinquanta compiuti a tale scopo. Il Suire (che aveva due minuscole « camere » fissate nel suo casco) è l'esponente di una nuova tecnica del « volo » libero, tecnica la quale dà all'uomo, mediante appropriati movimenti, un vero e proprio controllo della caduta, un dominio del proprio corpo, le cui membra fungono da ali, da timone. Per un minuto circa la caduta avviene con una favolosa morbidezza, e sono le immagini di questi minuti che il film raccoglie, in un suo onirico ritmo, senza ricorrere ad alcun trucco (si è provveduto artificialmente solo ad un leggero rallentamento del ritmo delle immagini per la fase immediatamente successiva al lancio, quando il ritmo di caduta del corpo è più veloce). Che film come *Du côté de la Côte* o *Des hommes dans le ciel* siano passati a Tours senza alcun riconoscimento (altri film francesi di rilievo, da *Chronique provinciale* a *Blue Jeans* erano fuori competizione) è certo un peccato. Ma dall'insieme delle opere che siam venuti ricordando il cortometraggio francese ritrae comunque un prestigio davvero invidiabile.

G. C. Castello

Trento: film di montagna e di esplorazione

Il capoverso che apre il verbale della giuria del VII festival internazionale del film della montagna e dell'esplorazione « Città di Trento », è certo indicativo per impostare un discorso generale sulla ormai affermata manifestazione. Esso dice: « La Giuria, pur constatando l'apprezzabile livello medio delle opere

presentate, deve anzi tutto rilevare come alcune di esse — tra cui quelle giudicate migliori in senso assoluto — non rispondano propriamente alle caratteristiche richieste ad un film di esplorazione, ed auspica quindi che in avvenire la selezione venga effettuata in base ad un criterio più rigorosamente stabilito dal regolamento, oppure che il festival venga intitolato, oltre che al film di montagna, al film di viaggio e di esplorazione, di modo che una più piena rispondenza possa esservi tra l'insegna del festival e le opere in esso accolte ».

Avendo presieduto la commissione di selezione del festival di Trento (commissione per la prima volta formata da persone estranee all'organizzazione), e avendo quindi diretta conoscenza oltre che delle opere giudicate dalla Giuria, anche di quelle non accettate od escluse perché « fuori tema », posso senz'altro sottoscrivere quanto i membri della giuria internazionale hanno tenuto a precisare in apertura di verbale. La prima osservazione che vien logico di fare, allo stato attuale delle cose, e cioè della conoscenza che gli uomini hanno nel 1958 del mondo al quale appartengono, è appunto quella riguardante la rispondenza — più o meno veritiera — esistente tra l'insegna del festival e le opere in concorso. Il termine *esplorazione* (per quanto specificato all'articolo 2 del regolamento: « I film di esplorazione devono rivelare originali aspetti geografici o etnici della Terra ») si è mostrato, alla resa dei conti, troppo generico, e troppo « estensibile » si è rivelata la dizione dell'articolo di regolamento. Per diretta esperienza posso infatti testimoniare la perplessità che più volte ci ha colti quando si è trattato di decidere sull'accettazione di alcuni film iscritti a questa categoria. Prendiamo un esempio alquanto indicativo: *La muraglia cinese* di Carlo Lizzani, che ha conquistato il massimo alloro (gran premio Città di Trento quale miglior film in senso assoluto). In che misura questo film risponde alle indicazioni del citato articolo? E' *La muraglia cinese* un film propriamente d'esplorazione? O non piuttosto un film di viaggio o, comunque, un *reportage* cinematografico? Poiché il film è oggi entrato nel normale circuito (e non si tratta più di anteprima) il lettore potrà agevolmente intendere quanto voglio dire. Le riserve, è ovvio, non riguardano il valore dell'opera (questo discorso non ha infatti intenzioni critiche), ma piuttosto il tono del servizio cinematografico in quanto ora si intende puntualizzare uno dei motivi più scottanti nel corso della manifestazione trentina.

Il problema, a mio modo di vedere, è più importante di quanto possa sembrare ad un osservatore superficiale e coinvolge, seppure non in toni drammatici, il futuro di questo interessante e vitale festival « specializzato », che ha nuovamente confermato la proprio indiscutibile validità. Gli organizzatori, che certo non ignorano la particolare attenzione con la quale, da anni ormai, seguiamo la loro manifestazione e che ben conoscono la stima che nutriamo nei loro confronti per la serietà, la passione e l'intelligenza con le quali sanno, ogni anno, offrire a chi conviene al festival di Trento una sicura e spesso insolita occasione d'interesse e di originale documentazione, debbono cercare di superare questo *empasse* ché, ripeto, non ha poca importanza nel complesso della manifestazione.

Se si è citato il caso di *La muraglia cinese* lo si è fatto, naturalmente, di proposito, per rendere più evidente l'urgenza di una opportuna revisione dell'articolo del regolamento. Dimostrazione ne sia il fatto che, se in Commissione ci fossimo strettamente e rigorosamente attenuti al testo, probabilmente il film

di Lizzani non sarebbe stato accettato. E le conseguenze (o le conclusioni) sono facilmente deducibili. Il fatto poi che nelle più recenti edizioni, e sopra tutto in questa ultima, il numero dei film di « esplorazione », professionali e amatoriali, sia così sensibilmente aumentato sta ad indicare che molto saggiamente ha lavorato chi si è battuto perché l'iniziale testata del festival venisse ampliata accogliendo questa parte della produzione cinematografica. Né va sottaciuto che, specie quest'anno, sullo schermo trentino sono passate non poche interessanti documentazioni che hanno rivelato, almeno nella media, un notevole miglioramento formale ed una ricerca di temi e di argomenti fattasi sempre più attenta. Le indicazioni di *Magia verde,* di *Continente perduto,* di *L'impero del sole* e di altre opere appartenenti al filone italiano del film di viaggio, hanno certo fatto scuola e Trento ci ha dimostrato come anche le altre cinematografie stiano attualmente volgendo il proprio interesse, in misura ben maggiore degli anni andati, verso questo particolare settore del cinema.

Giustamente qualcuno potrebbe osservare che ben difficile è parlare, *oggi,* di esplorazione che — in breve lasso di tempo — molte terre, sino a pochi anni fa sconosciute alla gran massa degli spettatori cinematografici (e non solo a questi), sono state « scoperte » dalla macchina da presa. E che, d'altro canto, non si è trattato di una scoperta *solitaria,* ma piuttosto dell'inizio di un « nuovo » filone (si vedano al proposito i film sull'India o quelli sulle isole dei Mari del Sud). Proprio per questi motivi rivolgiamo agli amici trentini un caldo invito a ben considerare questa parte del loro festival che, come i fatti hanno dimostrato, non è assolutamente secondaria o, quanto meno, in sottordine a quella dedicata ai film di montagna. Avendo ricordato, seppure per altri scopi, il film di Lizzani non posso tacere alcuni altri film che hanno contribuito alla alla complessiva affermazione dei film d'esplorazione: il raffinato e smagliante documentario americano del tedesco Hans Domnick (*Traumstrasse der Welt*) recente vincitore del festival internazionale di Cork; il poetico e magistrale racconto subacqueo di Jacques Ertaud (*La galere engloutie*) a mio avviso il miglior film in senso assoluto per l'intelligenza e il gusto con i quali è stato realizzato, per la insolita resa del colore, per l'eccellenza della forma; il corretto e spettacolare documentario di Hans Hertl (*Hito-Hito*) e l'interessante e talvolta originale documentario di Achille Bolla (*La grande barriera*) per altro già noto da noi.

Si diceva dianzi dell'affermazione complessiva del film d'esplorazione. La mancata assegnazione del Rododendro d'oro (primo premio per il lungometraggio di montagna) è indicativa in tale senso e, condividendo pienamente il verdetto della Giuria, si può affermare — anche sulla scorta delle altre opere visionate in commissione e non accettate — che il livello complessivo dei film di montagna è, quest'anno, sensibilmente calato. Probabilmente la ragione prima di tale *defaillance* deve essere cercata nel fatto che quest'anno, a Trento, sono mancate le documentazioni di imprese alpinistiche di altissimo livello. La riprova sta nel fatto che i due lungometraggi premiati, ex aequo al secondo posto, trattano aspetti « particolari » della vita di montagna: l'uno (*Kanada - Im land der Schwarzen Bären* di Eugen Schuhmacher) osserva con gusto e sensibilità la vita della fauna delle montagne canadesi e l'altro (*Sonan* di Takeji Takamura) sviluppa con evidente pathos il tema dei salvataggi in montagna.

Pure i cortometraggi premiati nella categoria montagna — tranne *Tant que nous l'aimerons* di René Vernadet ed Hélène Dassonville, vivace e vibrante documentazione della forza d'animo che sorregge gli alpinisti anche quando il destino si rivolta drammaticamente contro di loro — esulano dal tema avvincente dell'impresa alpinistica. *Pastori d'Orgosolo* di Vittorio de Seta, infatti, documenta con vivezza impressionistica (che riconferma l'intelligente e matura concezione cinematografica di questo eccellente regista) la vita dei pastori di Sardegna e *Der Wappenvogel* di Eugen Schuhmacher coglie con insolita immediatezza la vita dell'aquila reale. Anche la produzione amatoriale non ha avuto opere di particolare rilievo e le due premiate (*Cerro Torre* di Carlo Mauri e Walter Bonatti e *Sentes et rocs au Saleve* di André Kern e Raymond Lambert) hanno confermato la battuta d'arresto di cui si diceva.

Queste osservazioni non inducano, però, il lettore a trarre delle ingiustificate deduzioni, poiché la produzione dei film di montagna è in buona misura legata all'effettuazione di spedizioni e alla realizzazione di arditi progetti. Tenuto conto di questi fattori, è giusto presagire una eccezionale edizione del Festival di Trento 1959 ché, quasi certamente, lo schermo del teatro Sociale ospiterà la documentazione della spedizione italiana vincitrice del Gasherbrun IV e quella della traversata del Polo Sud portata a termine dalle formazioni comandate da Hillary e Fuchs. Ad un tempo, la Mostra retrospettiva (dedicata quest'anno al cinema americano e limitata al settore « esplorativo » mancando il materiale di montagna) offrirà sicuramente maggiori motivi d'interesse e le opere che la comporranno avranno dalla loro il vantaggio di essere per lo più inedite. Se abbiamo suggerito agli organizzatori di volgere la loro attenzione al cinema britannico non a caso lo abbiamo fatto, ché la visione, fuori festival, dell'interessantissima documentazione cinematografica della spedizione Scott al polo Sud (il film di proprietà della Film Library britannica s'intitola *90° South*) ci ha confermato nella convinzione che è necessario nella preparazione di una esauriente retrospettiva puntare su quelle nazioni che possono offrire la collaborazione di Istituti (quali la Film Library, appunto) dotati di ricchi e attrezzati archivi storici.

CLAUDIO BERTIERI

I film

La tempesta

R.: Alberto Lattuada - *s.*: da « La figlia del capitano » e da « La storia della rivolta di Pugaciov » di Aleksander Pusckin - *sc.*: Alberto Lattuada, Ivo Perilli - *f.* (Technirama, Technicolor): Aldo Tonti - *m.*: Piero Piccioni - *scg.*: Mario Chiari - *mo.*: Otello Colangeli - *e. s.*: Serse Urbisaglia - *c.*: Maria De Matteis - *int.*: Silvana Mangano (*Mascia*), Van Heflin (*Pugaciov*), Viveca Lindfors (*Caterina II*), Geoffrey Horne (*Piotr*), Vittorio Gassman (*la pubblica accusa*), Agnes Moorehead (*Vasilisa Miranova*), Robert Keith (*capitano Mironov*), Oscar Homolka (*Savelic*), Aldo Silvani (*il pope Gherasim*), Fulvia Franco (*Palascka*), Claudio Gora (*il ministro di Caterina II*), Jovan Gec (*capitano Dimitri*), Guido Celano (*un contadino*), Cristina Gajoni (*una ragazza*), Helmut Dantine (*Scvabrin*), Finlay Currie (*conte Grinev*), Lawrence Naismith (*maggiore Zurin*), Dragutin Felba, Niksa Stefanini, Mirutin Jasnic (*prigioniero baschiro*), Marija Crnobori (*la donna del carro*), Sokolov Janez (*Vrohovec*) - *p.*: Dino De Laurentiis-Bosna Film - *o.*: Italia-Jugoslavia, 1958.

Film come *La tempesta* sono, in partenza, film di produttore più che di regista. Non tanto perché il produttore — in questo caso la più riuscita incarnazione italiana del *producer* statunitense dei « golden twenties » — assume le funzioni del regista, quanto perché diventa il centro motore del meccanismo e lo foggia a sua immagine e somiglianza. Al suo fianco, e sotto la sua tutela, il regista è il più nobile dei tecnici che prestano servizio nella società. Fenomeno nuovo, nel cinema italiano sonoro, che volendo potremmo esaminare in tutti i suoi aspetti, negativi e positivi. Basti dire che, trapiantato in Italia, si riveste dei panni dell'avventura e dell'ingegnaccio improvvisatore più di quanto non accada all'origine (dove anche il « tycoon » si inquadra nei ranghi della grande industria e ne rispetta gli ordinamenti, sebbene finga di infischiarsene). Il che dà un tono particolare alla faccenda.

Non lo notammo molto con *Guerra e pace* (l'altro « colosso » internazionale di Dino De Laurentiis), perché il regista era americano e, perciostesso, egli pure inquadrato nel sistema industriale. Lo notiamo ora, con *La tempesta,* perché il regista è italiano. Ed è, per di più, un cocciuto e puntiglioso autore con una coerenza da difendere. L'intelligenza del *producer* sta nell'averlo compreso e nell'essersi adeguato alla diversa situazione. Offrendo a Lattuada la regìa del film — ricavato da una sovrapposizione della « Figlia del capitano » alla « Storia di Pugaciov » di Pusckin — sapeva che il « colosso » avrebbe anche potuto riempirsi di idee, e di idee « fastidiose ». L'ha fatto perché si è reso conto — ecco dove l'ingegnaccio italiano si sostituisce alla mentalità metodica dell'industria americana — che proprio quelle idee, e proprio perché potevano essere fastidiose, avrebbero fornito una carica supplementare allo spettacolo.

Una combinazione produttivo-registica è alla base della *Tempesta.* Ma che cosa c'è dalla parte del regista? Probabilmente non sbagliamo supponendo che una materia e uno spettacolo come questo stessero fra le ambizioni segrete di Lattuada. Quando, con *Il mulino del Po,* riuscì ad esprimere (in una storia rigorosamente ambientata) il suo particolare concetto

dell'individualismo sempre vincitore e sempre sconfitto nell'urto contro la società, egli deve essersi rammaricato di non aver potuto narrare i casi dei suoi primitivi personaggi con i toni di una più solenne epopea, in un quadro di maggiore attrattiva spettacolare. Il gusto della « storia privata » — nella quale ha saputo muoversi con scioltezza, da *Giacomo l'idealista* a *Guendalina* — non ha mai ucciso in lui il desiderio, intellettuale e meditato, del grande affresco, nel quale lo stesso atteggiamento ideologico potesse campeggiare oltre i confini del solito intimismo.

La « rivolta spontanea » dei contadini di Pugaciov nella Russia della grande Caterina offriva un ottimo spunto al tentativo. L'indomito cosacco scatenato contro l'ingiustizia in un mondo che dell'ingiustizia si è creata una ragione di vita, appariva, in questo senso, un personaggio esemplare. Provocava e guidava una rivolta sacrosanta ma era anche privo di una giustificazione razionale che gli permettesse di costruire dopo aver distrutto. Vinceva perché l'impulso era giusto, ma subito veniva abbattuto, perché non è sufficiente il coraggio di ribellarsi per trasformare una società. D'altra parte, la sconfitta dell'individuo, per ingenua mancanza di ragioni ideologiche, è anche ciò che rende l'individuo stesso più amato e commovente agli occhi di chi all'individualismo crede oltre ogni « conferma » della storia. Destino dell'individuo è forse quello di essere sconfitto, e per questo di essere grande: è una posizione illuministica adatta a stimolare la mente di un Lattuada.

In fondo, soltanto questo è il film. E' la prima prova in grande stile di un regista che si vanta di essere, insieme, così anacronistico e così moderno da imperniare un « colosso » sull' ostinata difesa dell' individualismo ad ogni costo. Inoltre, è una dimostrazione soddisfacente di « coscienza professionale ». Quasi non esiste in Italia quella che per gli uomini di qualsiasi cinematografia progredita (e specialmente di quella americana) è una esigenza normale, ovvia vorremmo dire. Lattuada è uno dei pochissimi esempi di cui disponiamo — gli altri si contano sulle dita di una mano sola, si e no — in un settore che pure è basilare per la nascita e la sopravvivenza dell'industria.

Partendo da una chiara impostazione intellettuale ed eliminando le frivolezze che i più ritengono necessarie allo spettacolo cinematografico, Lattuada ha portato innanzi coscienziosamente un lavoro sul piano che gli era proprio, senza lasciarsi fuorviare da aspirazioni fuori luogo (il fantasma dell'arte non lo ha turbato per nulla) e senza indugiare nel « colossale » oltre la misura che il tema consentiva. Così facendo, ha rivelato anche doti di eccellente orchestratore di effetti (la carica dei cavalieri di Suvorov è un brano di formidabile vigoria ritmica), dimostrando di saper ricavare il massimo possibile dal suo professionistico — e dunque esatto — « approach » alla materia trattata.

Possiamo scendere ai particolari per cercare conferme. La « rivista » dell'imperatrice ai cadetti vale come esempio di intelligenza figurativa accoppiata ad una chiara esposizione dei motivi che sorreggeranno il logico sviluppo dell'azione. L'arrivo di Piotr al forte di Bielogorsk, gli incontri con Mascia, con Mironov e la moglie hanno il pregio della concisione nello sviluppo del dramma e nella messa a fuoco dei rapporti psicologici fra i protagonisti. La schermaglia fra Pugaciov e Piotr, durante il festino che segue la conquista del forte, indivi-

dua non solo il tema della rivolta (e della sua debolezza ideologica) ma anche le ragioni più sottili della comprensione fra il rivoluzionario brutale e il giovane aristocratico. Non continuiamo nelle citazioni se non per ricordare — saltando alla fine — la squisita composizione cromatica (bianco, argento, oro) del ballo di corte e il contrasto che visivamente esplode quando nel salone entra Mascia, vestita di nero, ad affrontare l'imperatrice. L'attenzione del professionista non viene mai meno, in questi pochi episodi elencati, e negli altri che, per brevità, tralasciamo. Il suo controllo è continuo, ordinato, serio.

Ripetiamolo. *La Tempesta* è una prova di maturità professionale. Su tale piano il film è indiscutibile. Cedimenti se ne trovano, ma altrove. Sono, anzitutto, cedimenti di gusto, come nella sequenza di raccordo che sintetizza — un poco troppo alla De Mille — le violenze dei rivoltosi, o come in alcuni punti della riconquista del forte di Bielogorsk da parte dei russi, o nel secondo duello Piotr-Scvabrin e nella morte di quest'ultimo (il personaggio di Scvabrin è, nel suo complesso, meno approfondito di quanto dovrebbe, più costruito sulla gesticolazione che sulla evoluzione psicologica: ciò che in parte si deve alla truculenza di Helmuth Dantine). Sono, poi, cedimenti di struttura narrativa, avvertibili nella inutilità di alcune sequenze (per esempio, quella iniziale che vede di fronte Caterina e i suoi consiglieri o il colloquio fra Piotr e Zurin sui bastioni di Orenburg, tutto imperniato su un concetto — « un impero difeso da soldati così non merita di sopravvivere » — che si poteva inserire altrove) e nella sommarietà di certi sviluppi drammatici (soprattutto durante la storia d'amore fra Piotr e Mascia). Il difetto è più evidente nella prima che nella seconda parte, dove il racconto acquista fiato a mano a mano che si snoda, con bella progressione. Aumentano, insieme, la sicurezza e la scioltezza.

Tutti gli elementi che concorrono al risultato andrebbero, in un film come questo, considerati uno per uno. Limitandoci ai maggiori, e concludendo, osserveremo che, se la padronanza del grande schermo è quasi sempre notevole per merito congiunto del regista e dell'operatore, più volte lascia a desiderare la « puntualità » ambientale e psicologica della fotografia (un caso solo: l'illuminazione eccessiva e quasi sfarzosa del carcere è un errore palese); che scenografia e musica assolvono correttamente il loro compito; che la recitazione, tenuta su un buon livello medio, ha le sue punte nello sforzo davvero poderoso di Van Heflin per graduare le sfumature del personaggio di Pugaciov, e nella robusta caratterizzazione di Agnes Moorehead. Di ogni contributo Lattuada si serve accortamente, inserendolo nell'insieme con quel tono preciso e naturale che costituisce il sigillo della maturità.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

La muraglia cinese

Vedere dati nel n. IX, 24 (1958).

Prima ancora di preparare un documentario di questo genere, occorreva porsi una domanda: date le condizioni in cui il lavoro si sarebbe svolto, data la situazione internazionale, dato il tipo di impresa che si intendeva affrontare, quante erano le probabilità di condurre a termine il film entro limiti accettabili? Se i promotori se la fossero posta, avrebbero quasi certamente rinunciato all'iniziativa.

Non l'hanno fatto. Peggio, e meglio nello stesso tempo. Per quante difficoltà vi fossero da superare, un elemento almeno risultava — da un punto di vista produttivo e spettacolare — favorevole: la novità, la « favolosità » del tema. La Cina sconosciuta, paese — a seconda delle opinioni politiche — o di barbari comunistizzati o di uomini civili che coscientemente partecipano ad un gigantesco processo di trasformazione sociale, avrebbe offerto, comunque, ricca materia per una inchiesta cinematografica. Gli italiani sono avventurosi, amano l'esotismo dei « continenti perduti » e non possono rinunciare ad occasioni del genere. Se questo è il destino dei lungometraggi documentari che qui si imbastiscono sulla scia di un malinteso neorealismo (il neorealismo del folclore allo stato bruto, il bozzettismo manieristico e « meraviglioso », per intenderci), si faccia anche quest'altro « pezzo di colore » per sollazzare lo spettatore in cerca di emozioni inconsuete. Ci sarebbe da discutere a lungo su questo stato d'animo — indice di una situazione psicologica e sociale di grande importanza per noi — ma l'attuale non è il momento adatto.

Diciamo soltanto: la premessa del film era — come in tutti i casi precedenti, che si riassumono nel genere *Continente perduto* — sbagliata, puerile. Perché, con una materia « scottante » e al centro dell'attenzione mondiale, non si poteva indulgere al marinismo. Per gli uni — i cinesi — sarebbe stata una profanazione; per gli altri — gli occidentali borghesi — una specie di cavallo di Troia introdotto nella cittadella democratica. Così è stato detto, infatti. Però, accanto alle due reazioni canoniche, ne abbiamo veduto una terza, quella dei « furbi » che sanno tutto e che hanno rimproverato a Lizzani di non essersi comportato da uomo moderno, di non aver indagato nel tessuto sociale della Cina, di aver perduto il tempo in tradizionali cineserie.

Vogliamo guardare un poco che cos'è Carlo Lizzani e che cosa ha tentato di fare? Lizzani è un comunista. Essendo tale, ha potuto convincere i cinesi ad accettare che un produttore non comunista girasse un film nel loro paese. Ma è pur sempre un comunista occidentale, e perciò non è riuscito a convincerli di lasciarlo girare in pace e in libertà. Dunque, ostacoli, vincoli, cavilli. Inoltre, essendo comunista — occidentale od orientale non importa — era guardato con sospetto da chi gli aveva commissionato il film, perché si correva il pericolo di « glorificare » ciò che per definizione è condannabile (e, forse, la stessa esposizione obiettiva dei fatti avrebbe potuto sembrare una « glorificazione »). Così, il regista si è autocensurato. Ha fatto male? Può darsi. Ma se non faceva così, non girava il film.

Vediamo ora l'atteggiamento di Lizzani davanti alla Cina doppiamente misteriosa. « Credevamo — ha scritto per giustificarsi — che sarebbe stata già opera utile all'intesa tra gli uomini, la diffusione di immagini di natura, di costume, di folclore (perché tanta diffidenza di fronte a questa parola?), relative ad una nazione di 600 milioni di uomini che, in conseguenza della politica ormai superata di un gruppo di grandi potenze, non è ancora riconosciuta diplomaticamente dall'Italia e da altri paesi ». In poche parole, ha dovuto subire gli errori degli altri (quelli che volevano *Continente perduto*) ed ha cercato di rimediare ricorrendo ai fatti meno compromettenti, più spogli di implicazioni politiche e più lontani dalla

tentazione del giudizio. Bene, occorre dire che, in questo ambito, se l'è cavata più che dignitosamente. Possiamo accusarlo di non possedere il dono della intuizione folgorante che era proprio del Rossellini migliore? Questo si voleva da lui? E' probabile che qualcuno vi abbia pensato. E l'assurdo sta tutto qui.

Lizzani non è Rossellini e non è neppure Craveri, Bonzi e compagni. Ciò non significa che non sia qualcosa per conto suo, e che questo qualcosa non l'abbia infilato nella *Muraglia cinese*. Chi ricorda certi delicati rapporti di giovani in *Cronache di poveri amanti,* ritrova lo stesso felice Lizzani in molte sequenze del documentario. Ritrova l'arguzia lieve nell'episodio della ginnastica dei vecchi; ritrova la tristezza della vita sprecata nel brano (non sempre rigoroso) della « sposa venduta »; ritrova il pudore nella sequenza del funerale del bambino. Scopre, cioè, che Lizzani non ha rinnegato se stesso, che ha rifiutato di annullarsi sia nella imitazione del Rossellini lirico sia nella magniloquenza della descrizione a vuoto. E questo è tanto vero che anche nelle sequenze di maggior respiro spettacolare (la pesca con i cormorani, la cattura della tigre, la festa del 1º Maggio) ha tentato di inserire quel suo particolare e garbato gusto per le piccole cose, quella sua inclinazione all'« understatement » che rischiano di farlo apparire come un temperamento freddo e troppo riflessivo.

Lizzani è rimasto Lizzani, anche in Cina. Ha fatto benissimo, perché più di una volta la fedeltà a se stesso gli ha consentito risultati espressivi di non comune efficacia (pensiamo al funerale, alla ginnastica, al lavoro dei giovani nel cantiere edile, ed alcune descrizioni di ambiente, alla festa finale). Talaltra, invece, gli è sfuggito il « centro » delle situazioni umane trattate, come nella curiosa riunione delle studentesse al ristorante, in cui la grazia dell'incontro e del divertimento si disperde per una sorta di debolezza davanti agli aspetti più manierati delle psicologie individuali. Ma questo è accaduto per un eccesso di fiducia nella espressività della materia e non per una deliberata concessione al folclorismo deteriore.

Che cos'è la Cina? Mille cose, evidentemente. Non potendo essere tutto, e non potendo immergersi in una inchiesta politico-sociale, il film ha descritto onestamente alcune di queste cose. Ma, anche a parte ciò, chi negherà che ogni documentarista — quando sia un uomo sensibile e non un retore — abbia il diritto di vedere quel che egli sente più suo e più vero, e questo descriva o narri nella convinzione (giustificatissima) di cogliere un poco della realtà che ha sotto gli occhi? Non sono queste le debolezze che rimproveriamo a Lizzani. Gli rimproveriamo piuttosto di aver ceduto qua e là alle insistenze dei « cacciatori dell'esotico » e di essersi lasciato coinvolgere nelle affrettate, epidermiche, volgari sequenze di Hong Kong; di avere accettato una musica tutta fragore e retorica come quella di Lavagnino; di aver montato « ad effetto » numerosi passaggi del suo film; di non aver controllato meglio il tono del commento parlato per ridurlo ad una fermissima stringatezza, visto che non lo si poteva trasformare in una cronaca ragionata.

Non sappiamo, però, in quali proporzioni i rimproveri vadano spartiti fra lui e i produttori. Sappiamo soltanto che il cinema lo si fa in un certo modo. Torniamo allora al discorso di partenza, e ai rischi male calcolati

che non potevano non sfociare nell'ibrido della *Muraglia cinese*. L'opera va accettata come tale, senza schiacciarla con giudizi incongrui ma anche senza nascondere la situazione da cui è nata. E' il tipico film che non può essere valutato in assoluto, astrattamente, ammesso che esistano film da valutare così. Fra i registi « condizionati », Lizzani può occupare, con *La muraglia cinese* (cinemascope colorato, musicato e commentato per iperboli, secondo le consuetudini e contro la volontà dell'autore), uno dei posti di prima fila.

F. DI GIAMMATTEO

Su *La muraglia cinese* vedere anche giudizio di F. Bolen nel n. IX, 16 (1958).

Stage Struck
(Fascino del palcoscenico)

R.: Sidney Lumet - *s.*: dalla commedia « Morning Glory » di Zoe Akins - *sc.*: Ruth e Augustus Goetz - *f.* (Rkoscope, Technicolor): Franz Planer, Maurice Hartband - *m.*: Alex North - *scg.*: King Edgar Swadlos - *mo.*: Stuart Gilmore - *int.*: Henry Fonda (*Lewis Easton*), Susan Strasberg (*Eva Lovelace*), Joan Greenwood (*Rita Vernon*), Herbert Marshall (*Hedges*), Christopher Plummer (*Joe Sheridan*), Daniel Ocko (*Constantine*), Pat Harrington (*Benny*), Frank Campanella (*Victor*), John Fielder (*Adrian*), Patricia Englund (*Gwen Hall*), Sally Grace (*Elizabeth*), Nina Hansen (*Regina*) - *p.*: Stuart Millar per la R.K.O. - *o.*: U.S.A., 1958 - *d.*: Rank. Il film è il *remake* di *Morning Glory* (Gloria del mattino, 1933) di Lowell Sherman, con Katharine Hepburn e Douglas Fairbanks jr.

Si attendeva di vedere, dopo *Twelve Angry Men* (La parola ai giurati, 1957), quale fosse la linea di condotta del nuovo regista Sidney Lumet; ammesso che egli manifestasse il desiderio di seguirne una. Con questa generazione dei trentenni, che vien su nel primo riflusso della televisione, e mostra di possedere prima una tecnica che un proposito, i dubbi sono leciti e le cautele raccomandabili. Tanto più che *Twelve Angry Men*, film — ripetiamo — accortissimo e di egregia fattura, si muoveva nell'ambito del possibilismo in misura assai maggiore, a nostro avviso, di quanto l'opinione critica se ne sia accorta al suo apparire. Le dimensioni particolari del quadro narrativo a scena unica, la pressione di un dibattito senza tregua, la schiettezza umana dei personaggi deponevano a favore d'un film « di contenuto », coraggioso nella sostanza e anticonformista nello stile. Questi elementi sussistevano, è indubbio. Ma ci pare anche ammissibile che *Twelve Angry Men*, film evoluto, costituisse già uno « spettacolo » di solido formato commerciale e potesse collocarsi al limite ben mimetizzato del buon cinema moderno di avventura; quasi che Sidney Lumet, senza rinnegare il proprio impegno, strizzasse segretamente l'occhio alla maggior produzione suggerendo: « Questa è la mia tesi di laurea; ora mettetemi al lavoro ». Il senso della trovata, l'effetto intenso della schermaglia verbale, una guida non solo sapiente, ma affettuosa, di un vasto stuolo d'attori costituivano insomma, in *Twelve Angry Men*, un passaporto valido anche per le vie dello « Show » cinematografico.

La produzione se n'è accorta. Al suo secondo film, *Stage Struck* (Fascino del palcoscenico, 1958), Lumet ha messo a frutto il precedente successo in una dimensione normalizzata, di facile sbocco, inserita nei correnti canoni del cinema medio, secondo i quali un accurato *remake* passato al Technicolor e allo schermo grande è ancora più efficiente di un soggetto originale, magari televisivo. *Stage Struck* è infatti sotto altro titolo il rifacimento di *Morning Glory* (Gloria

del mattino, 1934) di Lowell Sherman, tratto a sua volta da una commedia di Zoe Akins. La Akins era una svelta cuciniera di Broadway nel periodo che intercorre tra i fastigi di Ethel Barrymore e quelli di Tallulah Bankhead; e *Morning Glory* parla infatti, femminilmente, di fatti di casa, ossia di vita teatrale fra le quinte e nelle agenzie, col miraggio del grande debutto dinanzi agli occhi. Vi sono delle buone parti all'antica nella commedia, di quelle che possono tentare ancor oggi persino le giovani allieve degli Actors'. E una ve n'è, Eva Lovelace, che punta all'applauso a scena aperta e richiede un fragrante temperamento d'artista. Nessuna meraviglia che quel ruolo sia andato, nella versione del '34, dritto come una freccia a Katharine Hepburn, che di Eva vantava la disadorna grazia e l'appassionata fantasia (Douglas Fairbanks jr., Adolphe Menjou, Mary Duncan, C. Aubrey Smith apparivano con lei nel film).

Oggi Eva è Susan Strasberg e il risultato rimane positivo, il dato più fresco, anzi, di un personaggio e d'una commedia che risultano alquanto appassiti dal tempo. Gli sceneggiatori Ruth e Augustus Goetz, specialisti in riduzioni e ritocchi, hanno cercato di spianar qualche ruga con un accorto gioco di riferimenti: nomi famosi della scena americana d'oggi ricorrono nel dialogo a tutto spiano, da Kazan ad Arthur Miller e a Joshua Logan; la figura del commediografo Sheridan, ad onta del profilo bostoniano e puritano dell'attore Christopher Plummer, arieggia nei titoli delle sue opere (« La torpida valle », « L'estate inquieta ») il gusto meridionale e sensuale d'un Tennessee Williams; non mancano poi velate allusioni negative alle celebri scuole stanislawskiane tornate in auge negli ultimi anni, contro le quali si esalta il libero impulso della vocazione e l'orgoglio del tirocinio grezzo, aculturale. Su quest'ultimo spunto si sostiene addirittura l'intero copione, descrivendo il favoloso trionfo scenico di Eva Lovelace, armata solo della sua volontà e di uno straordinario istinto drammatico. La sua impreparazione è la migliore risorsa, secondo Zoe Akins (e anche secondo gli arrangiatori): « Io non sono abituata a niente, voi siete abituati a tutto » dice polemicamente Eva al mondo di Broadway, con inequivocabile riferimento al metodo delle attuali accademie. Questa prevalenza del libero estro, dell'istinto e dell'autonomia individuale sulla disciplina e sulla dottrina di una società (o di un gruppo sociale) ragionalmente organizzati è argomento che appassiona oggi il soggettista americano, probabilmente in reazione al film « engagé » del decennio postbellico, dove per i Mister Deeds non c'era più molto posto. Se ne hanno esempi disparati nei più vari filoni del cinema: da *Teacher's Pet* (Dieci in amore, 1958) di George Seaton a *Imitation General* (Il falso generale, 1958) di George Marshall, tanto per restare solo tra esempi recentissimi. E' un passo avanti, una posizione fruttuosa? Non diremmo, sebbene i film che ne trattano siano spesso divertenti (lo è anche *Stage Struck*). Presuppone sempre uno smontaggio umoristico dei problemi toccati, e delle ammissioni apologetiche e sterili al finale. Quanto ad originalità, d'altronde, abbiamo già ripensato al Deeds di Capra, e quindi ad un ritorno al vecchio cinema di evasione.

Questo aiuterà a capire che *Stage Struck* non dev'essere guardato mai come uno specchio dell'autentica Broadway di oggi o di ieri. Nel sog-

getto della Akins si mira piuttosto a gettare le fondamenta di una leggenda di Broadway, contrada dove « tutto è possibile, anche il miracolo » come dice Lewis Easton. Scritto quando Broadway costituiva realmente il fulcro del teatro americano, il testo conta soprattutto su elementi pittoreschi dei quali il tempo intanto ha fatto parzialmente giustizia: la gloria dell'improvvisazione avventurosa, la carriera dalla sera al mattino, il divismo come strumento principale di fascino e di potenza, in altre parole non i dati di una fiorente industria teatrale, ma la loro ripercussione in termini di pubblicità e di mitologia, una radiazione suggestiva ed « épatante » a beneficio dei profani. Anche l'affermazione di Eva Lovelace è voluta non come il travaglio di una debuttante dotata, ma come la nascita di una Diva che diverrà forse non meno astiosa e dittatoriale dell'altra, avviata al declino, che Joan Greenwood interpreta con smagliante destrezza. Il diritto al dispotismo, e la tacita adesione di Eva alle sue regole, sono affermati calorosamente dall'autrice della commedia e sanzionati dal film: « Accogli gli ospiti come una sovrana all'incoronazione » è il consiglio che le vien dato dopo la recita. E contemporaneamente la Akins rende omaggio ad un altro potere assoluto, quello del « producer » (impersonato da Henry Fonda): « Gli attori sono le carte, ma è lui che fa la partita ». Del resto, conclude la scrittrice, non è vero che si tratti d'una giungla. Sono tutti perfettamente addomesticati e intimamente sentimentali, compreso il durissimo « producer ». L'intreccio amoroso sta a provarlo. E se non si ha un lieto fine, è solo perché la nuova stella si sente ormai « sposata all'arte » e rifiuta dolorosamente i suoi pretendenti. La banalità di questo scioglimento appare comunque mascherata nel più abile dei modi; Lumet riesce per un attimo a farla passare per anticonformismo (perbacco, non muoiono e non si sposano; esiste un terzo modo di finire un film?).

Stage Struck è recitato riccamente, con un piglio da serata di gala. Altrettanto sontuoso il lavoro fotografico, che insiste su New York notturna. Dal tempo di *All About Eve* (Eva contro Eva, 1950) non incontravamo un film d'ambiente teatrale altrettanto inappuntabile sul piano tecnico, altrettanto divertito nel dominio dell'interpretazione. Ma alla definitiva vaporosità di *Stage Struck*, alla sua gentilezza docile e invecchiata, ci sia consentito di preferire ancora la frizzante cattiveria del film di Mankiewicz.

TINO RANIERI

Bonjour tristesse
(Bonjour tristesse)

R.: Otto Preminger - *s.*: dal romanzo omonimo di Françoise Sagan - *sc.*: Arthur Laurents - *f.* (Technicolor, Cinemascope): Georges Périnal - *m.*: Georges Auric - *scg.*: Raymond Simm, Roger Furse - *mo.*: Helga Cranston - *int.*: Deborah Kerr (*Anne*), David Niven (*Raymond*), Jean Seberg (*Cécile*), Mylene Demongeot (*Elsa*), Geoffrey Horne (*Philippe*), Juliette Greco (*cantante del Night Club*), Martita Hunt (*madre di Philippe*), Walter Chiari (*Pablo*), Jean Kent (*signora Lombard*), Ronald Culver (*sig. Lombard*), Elga Andersen (*Denise*), David Oxley (*Jacques*), Jeremy Burnham (*Hubert*), Eveline Eyfel (*la cameriera*) - *p.*: Otto Preminger per la Wheel Films - *o.*: Gran Bretagna, 1957 - *d.*: Ceiad.

A Certain Smile
(Un certo sorriso)

R.: Jean Negulesco - *s.*: dal romanzo « Un certain sourire » di Françoise Sagan - *sc.*: Francis Goodrich, Albert Hackett - *f.* (Eastmancolor stampato in De Luxe Color,

Cinemascope): Milton Krasner - *m.*: Alfred Newman - *scg.*: Llye R. Wheeler, John De Cuir - *mo.*: Louis R. Loeffler - *int.*: Rossano Brazzi (*Luc Griot*), Joan Fontainc (*Françoise Griot*), Christine Carère (*Dominique*), Bradford Dillman (*Bertrand*), Eduard Franz (*sig. Vallon*), Kathryn Givney (*signora Griot*), Kathleen Locke (*signora Vallon*), Steven Geray (*Denis*), Trude Wyler (*signora Denis*), Sandy Livingston (*Catherine*), Johnny Mathis (*cantante del Night Club*) - *p.*: Henry Ephron per la 20th Century Fox - *o.*: U.S.A., 1958 - *d.*: Fox.

La contemporanea uscita di due film come *Bonjour tristesse* e *Un certo sorriso,* ispirati alla medesima fonte letteraria, potrebbe offrire un eccellente pretesto per un saggio sull'importanza e le funzioni del regista nel cinema: esecutore o autore?; « metteur en scène » o inventore?

Da una parte abbiamo due brevi romanzi di una precocissima scrittrice, tanto scaltra quanto fortunata: un « caso » clamoroso nella storia di una letteratura, di una società che nel lanciare e montare i « casi » è la prima del mondo. A noi sembra che, almeno nel limitato recinto dei suoi interessi, la Sagan sia narratrice di doti indiscutibili; non sappiamo se questo « charmant petit monstre », come l'ha definita Mauriac, diventerà la Colette della seconda metà del Novecento; al suo confronto, comunque, Colette è opulenta, lirica, pagana, oseremo dire dannunziana se ormai nell'aggettivo non fosse implicita una colorazione spregiativa. Lucida e inquieta, distaccata e secca, la Sagan è più vicina a Radiguet che a Colette; a suo modo, è una moralista, sulla scia del grande moralismo francese dei La Rochefoucauld, Chamfort, Constant ma, a parte i suoi meriti letterari, che abbia fatto da specchio a un certo mondo, a un certo clima, a una certa generazione; che, bene o male, i suoi tre romanzi siano l'espressione di una malattia del secolo ci sembra indubbio.

Non poteva essere, dunque, un Negulesco qualsiasi, specialista in pasticceria sentimentale, a dare una qualsiasi dimensione cinematografica alle pagine della Sagan. Tra « Un certain sourire » romanzo e *A Certain Smile* film non esiste alcun rapporto se non quello dei fatti, e nemmeno di tutti. Assolutamente anonimo, il film potrebbe indifferentemente portare la data del '28, del '38 o del '48 se non fosse in cinemascope e a colori. E' la sciropposa e turistica vicenda dei rapporti sessuali tra una minorenne e un maturo « tombeur de femmes » con la solita conclusione dell'ordine che regna a Varsavia: lo zio Luc torna alla moglie; spremute le lacrime di rito, Dominique torna al suo ragazzo. Tutto è piatto, convenzionale, falso. E ipocrita. Si badi alla descrizione del soggiorno di Dominique e Luc sulla Costa Azzurra: non un accenno esplicito esiste alla circostanza che tra i due esistano i cosiddetti rapporti intimi. E gli interpreti valgono il regista: la piccola Carère è inespressiva, la Fontaine è patetica, Brazzi ripete il suo abituale personaggio di involontario clown da alcova. E un certo sorriso? E' quello della Sagan che ha ceduto alla Fox i diritti di riduzione in cambio di buoni dollari.

Come il rumeno Negulesco, anche il viennese Otto Preminger è un regista hollywoodiano ma d'altra pasta, d'altra cultura e soprattutto d'altro ingegno; a differenza da quello falso di Negulesco, l'eclettismo di Preminger è autentico com'è sincera la sua astuzia quando abbina il coraggio nella scelta dei temi al calcolo commerciale e alla sfida dei « tabù » hollywoodiani: i casi di *La vergine sotto il tetto* e di *L'uomo dal braccio d'oro* parlano da soli. (E' una sincerità dimostrata a posteriori quando il successo non gli arride come per *Corte*

marziale e *Santa Giovanna*: allora rimane soltanto il coraggio). Era, comunque, dai tempi di *Laura*, il suo primo film (Vertigine, 1943) che Otto Preminger non raggiungeva un risultato così felice.

Bonjour tristesse dimostra una volta di più l'inutile bizantinismo delle discussioni, care a tanta parte della critica cinematografica, sulla « fedeltà ». Quando il film esiste — cioè possiede una vita autonoma, un timbro personale, precisi valori espressivi — il problema della fedeltà alla fonte letteraria diventa automaticamente marginale. In altre parole: di fronte a *Bonjour tristesse* film si può anche fare a meno di ricordare Françoise Sagan. Non è sempre facile dare volto e corpo e sangue ai personaggi di un romanzo specialmente quando è un romanzo del nostro tempo, svincolato dai canoni tradizionali della narrativa ottocentesca; l'operazione diventa difficile, se non impossibile, quando è in giuoco un racconto della Sagan cioè di una scrittrice eminentemente psicologica, inventrice di personaggi che valgono non tanto per quel che sono quanto come proiezioni di una sensibilità. Quasi tutto quel che dà un certo valore alle pagine della Sagan — sia questo valore grande o piccolo, non importa — nel film non c'è più, non può più esistere.

E' un'assenza che spiega la nullità di *Un certo sorriso* ma anche il pregio di *Bonjour tristesse* dove qualcuno s'è sostituito alla Sagan: Otto Preminger cioè un regista-autore. Siano o o fedeli ai modelli, i personaggi del film esistono, vivi: artisticamente verosimili, probabili, coerenti. Naturalmente il nucleo del racconto è il medesimo: la storia di due esseri, padre e figlia, che giuocano a vivere e che si trovano d'accordo nel non lasciarsi mai toccare dalla vita. Quando nel cerchio magico di questo torbido sodalizio s'inserisce, a proprio rischio, una donna, l'artificioso equilibrio ne è turbato, e affiora il dramma.

Che Preminger sia un autore lo si sente da tutto il film: dall'apparente facilità con la quale, come su rotaie ben oliate, si snoda il racconto; dall'estrema naturalezza degli incastri e d'azione e di psicologia; dalla recitazione così intonata che non s'indovina quasi mai dove finisce la bravura dei singoli interpreti (ma lasciateci elogiare, da sola, Deborah Kerr che ha veramente due o tre momenti da grande attrice) e dove comincia la sapienza di un direttore d'attori. In mano a un regista mediocre che cosa sarebbe diventata la trovata del bianco e nero per il presente narrativo e del colore per la rievocazione del passato? Una soluzione tecnica più o meno ingegnosa; in « Bonjour tristesse » non ha soltanto un valore tonale di alta suggestione figurativa (il merito sarebbe, allora, soltanto di Perinal) ma un significato espressivo di natura anche morale.

All'universo dei « sensuali » descritto dalla Sagan, Preminger ha saputo dare una concretezza visiva ineccepibile; togliendo dove c'era da togliere, aggiungendo dove c'era da aggiungere, ha saputo dare persino una dimensione nuova, più profonda e insieme più evidente, a quel moralismo di fondo che, nella Sagan, riscatta parzialmente la monotonia dei suoi interessi e il suo circoscritto angolo di osservazione. (Il grande limite della Sagan non consiste nel fatto che di quel che narra non dà mai né riesce a dare una spiegazione?).

Nobilitando, in un certo senso, il personaggio di Anne, Otto Preminger non s'è inchinato a conformismi ipocriti; ha insinuato, tra le pieghe di un racconto apparentemente futile

e compiaciuto, l'ombra di un'esigenza morale. Succede così che il primo piano finale del film — Cécile che si spalma di crema il viso davanti alla toilette — assume l'intensità, la disperazione e il significato di un altro primo piano che chiude un celebre film: *Il quartiere delle luci rosse,* di Mizoguchi.

MORANDO MORANDINI

Gideon's Day
(24 ore a Scotland Yard)

R.: John Ford - *s.*: dal romanzo di J. J. Marric - *sc.*: T. E. B. Clarke - *f.* (Technicolor): F. A. Young - *m.*: Douglas Gamley - *scg.*: Kenneth Adam - *mo.*: Raymond Poulton - *int.*: Jack Hawkins (*ispettore-capo Gideon*), Anna Lee (*Kate Gideon*), Andrew Ray (*Simon Farnaby-Green*), Anna Massey (*Sally*), Frank Lawton (*Liggott*), John Loder (*Ponsford*), Michael Trubshawe (*serg. Golightly*), Dianne Foster (*Joanna Delafield*), Ronald Howard (*Paul Delafield*), Grizelda Hervey (*signora Kirby*), Cyril Cusack (*'Birdy' Sparrow*), James Hayter (*Mason*), Derek Bond (*Kirby*), Jack Watling (*rev. Julian Small*), Marjorie Rhodes (*signora Saparelli*), Laurence Naismith (*Sayer*), Hoaward Marion-Crawford (*il capo*), Barry Keegan (*Riley*), Hermine Bell (*Dolly Saparelli*), Donald Donelly (*Feeney*), Dervis Ward (*Simmo*), Harry Longhurst (*rev. Courtney*), Doreen Madden (*signora Courtney*), Francis Crowdy (*Fritz Hubert*), Joan Ingram (*Lady Bellamy*), Charles Maunse (*Walker*), Miles Malleson (*il giudice*), Michael Shepley (*Sir Ruper Bellamy*), Brian Smith (*White-Douglas*), David Aylmer (*Manners*), Susan Richmond (*zia May*), Raymond Rollett (*zio Dick*), Nigel Fitzgerald (*ispettore Cameron*), John Warick (*ispettore Gillick*), Peter Godsell (*Jimmy*), Robert Raglan (*Dawson*), Ethel Sparrow (*Maureen Potter*), Mavis Ranson (*Jane Gideon*), Malcolm Ranson (*Ronnie Gideon*) - *p.*: Michael Killanin per la Columbia British - *o.*: Gran Bretagna, 1958 - *d.*: Ceiad.

Aspettavamo questo film senza particolare interesse. Sulla carta, si presentava come uno di quei « quickies » che John Ford, artigiano impeccabile, mette fuori anche troppo spesso. Qualche anno fa avremmo scritto « un film della mano sinistra »: ma oggi cominciamo a pensare che nel discorso sulla destra e la sinistra di Ford molte cose rimangono da chiarire. *24 ore a Scotland Yard,* che cronologicamente segue *The Rising of the Moon* ed è frutto della medesima combinazione commerciale, sembrava destinato a essere « il film del produttore » (Michael Killanin), ammesso che il trittico irlandese sia da considerare « il film del regista ». Il copione, tratto dal romanzo giallo di un non meglio identificato J. J. Marric, non era fra i più intonati alle corde di Ford; e questo anche se nella vasta filmografia del regista non mancano titoli dello stesso genere.

Il film, viceversa, riserva parecchie sorprese. A prima vista, impressiona subito favorevolmente per la perfezione assoluta del meccanismo. Cronometro alla mano, non passano trenta secondi senza che sullo schermo succeda qualcosa. Il ritmo delle entrate e delle invenzioni non conosce inciampi, la maestria si avverte nella dosatura perfetta dei registi: tutto scorre senza un attimo di respiro, senza una nota falsa, senza un metro di pellicola in più. L'espressione « cut in the camera » (tagliato in macchina), che alcuni critici hanno riferito allo stile di Ford, definisce con esattezza questo ritmo particolare. Bisogna aggiungere che il film, nella versione italiana, è presentato in una copia stampata in bianco e nero: vanno così persi i valori cromatici dell'edizione originale, e soprattutto l'incontro piacevole con una Londra da romanzo poliziesco, soffusa di colori primaverili. Basterebbe questa miracolosa esattezza di toni per far capire che dietro la macchina da presa c'è un grande regista. E' una lezione sulla struttura del giallo, sottoposto a un'analisi rapida e pungente, perfino ai raggi ul-

travioletti dell'ironia. Ma c'è dell'altro. Perchè Ford ci sembra ormai uno di quegli autori che non riescono a mascherarsi dietro una scrittura anonima. Le sue scelte, anche quando sono apparentemente inconsapevoli o determinate da ragioni contingenti, hanno una radice vera. Il penso più noioso gli si trasforma fra le mani in materia viva. Il suo giudizio (che è il segno più sicuro di una lettura personale, cioè di uno stile) vien fuori quando meno lo si aspetta.

Prendiamo il libro di J. J. Marric riscritto da T. E. B. Clarke, l'abile sceneggiatore di tanti film umoristici. Nelle mani di un qualsiasi regista inglese sarebbe diventato una fredda cronaca neorealistica della giornata di un sovrintendente di Scotland Yard, con qualche strizzata d'acchio al documentarismo stile GPO e una caratterizzazione dei personaggi nei modi della farsa borghese. Ford, pur divertendosi, annulla molte consuetudini, sfronda gli aggettivi, riscopre la semplicità. Comincia a disegnare il suo Gideon in maniera bonaria, ricorrendo a trucchi del repertorio hollywoodiano tanto remoti da apparire originali, carichi come sono di un'esperienza criticamente rielaborata: ma questi sono soltanto gli esorcismi del vecchio stregone, qualche legittimo espediente da commesso viaggiatore in emozioni per attirare l'attenzione del pubblico. Appena scatta la molla dell'interesse, Ford sa di essere entrato nel vivo del racconto. E allora pian piano, senza fretta, comincia a tirare le somme del personaggio di Gideon, sul quale converge tutta l'affollata ma ordinatissima aneddotica del film. E' un modo, molto semplice, di fare il bilancio di una mentalità, di un atteggiamento morale, di una condizione umana.

Gideon è un funzionario di polizia: e Ford non riesce a nascondere la simpatia per questo eroe borghese, che non gli piace meno di certi ufficiali dell'armata del West interpretati da John Wayne. In tutti e due i casi, si tratta di servitori della società, mal pagati, spesso mal considerati; uomini che fanno un lavoro ingrato, al servizio di tutti, e senza essere di ferro, come negli schemi retorici dei benpensanti. John Wayne, nei western militari, è sempre un ufficiale burbero, amato dai suoi uomini, amico degli indiani. L'« indiano » di Gideon è « Birdy », il ladruncolo onesto al quale l'ispettore si può rivolgere come si parla fra gente dello stesso mestiere. Ford, come sulla diligenza di *Ombre rosse,* continua a guardare alla sostanza degli uomini più che alle loro etichette. Il giuoco di guardie e ladri non ha senso per lui, sul piano morale. Non è detto che i ladri stiano tutti da una parte: c'è il poliziotto corrotto, e c'è il fuorilegge incorruttibile. Gideon sa che il mondo non si può nettamente dividere in due zone, che Scotland Yard non può sostituirsi a Dio nel giudicare gli uomini. Il sovrintendente è una ruota nel complesso ingranaggio della legge: non si pone troppi problemi di ordine generale, perchè non ne ha il tempo; comunque, non condanna nessuno. In tutta la sua giornata ha solo un momento di furia, quando scopre il tradimento di un collega, e un unico moto di repulsione, contro il ricco ozioso che ha commesso un delitto inutile. Tutto ciò che ha radici nell'umanità (perfino distorta e malata, come il delitto del sadico sessuale) non turba Gideon. Ciò che lo sconvolge è il gesto disumano e gratuito, l'ingresso in un mondo che ha perso la religione della propria morale.

Forse involontariamente, in questo piccolo bellissimo giallo, Ford ci ha dato un autoritratto fra i più atten-

dibili della sua lunga carriera. Si confessa attraverso Gideon, senza discorsi inutili o pretese di fare della gran filosofia. Piuttosto con l'aria sorniona di chi si finge impegnato in un lavoro qualsiasi. Non ci metto l'anima, sembra dire: ma noi sospettiamo che Ford abbia raggiunto la felice stagione in cui nessun artista sfugge più a se stesso.

TULLIO KEZICH

The Defiant Ones

(La parete di fango)

Vedere dati nel n. X-XI, 46 (1958).

Gli schizzinosi affermano che Stanley Kramer è un uomo di compromesso, un ideologo da quattro soldi, uno Zanuck o un Selznick che ha letto un paio di articoli di sociologia. L'abbiamo scritto anche noi, qualche volta, irritati dalle ambiguità di certi film che Kramer presentava sotto l'insegna ambiziosa dell'« engagement ». La verità è che questo cineasta ha scelto una formula di mezzo terribilmente difficile da mantenere: come autore di film non vuol sfigurare di fronte ai registi più impegnati, come produttore tiene a chiudere i bilanci in attivo. Dovremmo dargli torto?

Ormai bisogna ammettere che il « producer » di *Odio* si è avviato da una decina d'anni, con sensibile anticipo su molti altri, lungo la strada maestra del cinema contemporaneo. Ha avuto il merito di capire presto che il film senza idee è condannato a morte, anticipando uno dei temi dell'attuale riscossa antitelevisiva di Hollywood. La sua avventura non è stata senza difficoltà, soprattutto nell'ingrato periodo della « grande paura rossa » di McCarthy, quando anche gli uomini più accomodanti venivano presi di mira dai cacciatori di streghe. L'hanno salvato la passione del mestiere, un certo talento per la mediazione diplomatica e la fiducia nelle possibilità di ripresa dell'opinione pubblica statunitense. Il suo atteggiamento possibilista gli sarà costato qualche bella amicizia (come quella con lo sceneggiatore Carl Foreman), ma si è rivelato alla distanza più proficuo di tante ritirate sull'Aventino. Oggi Kramer può dire di esser stato in anticipo sui tempi, mentre ogni grande studio sogna di poter realizzare i film come piacciono a lui: intensamente drammatici, veri finché possibile e con un significato preciso.

Come produttore, Kramer aveva lasciato più volte le mani libere a direttori esigenti che si chiamano Robson, Dmytryk, Zinnemann, Benedek; come regista, era sembrato più incline alle concessioni. *Nessuno resta solo,* il suo primo film, era un sottoprodotto del classico *Uomini in bianco*: un polpettone, anche se rifinito con molta cura dei particolari psicologici. Inutile parlare di *Orgoglio e passione,* notevole solo sul piano del commercio, per il lancio arrischiato e fortunatissimo di Sophia Loren sul mercato internazionale. Il primo film che Kramer dirige come se il produttore fosse un altro (cioè senza preoccuparsi troppo delle esigenze di cassetta) è *La parete di fango*: ed è un buon film.

La tematica delle opere sul problema negro è rinnovata qui da un'idea sola, semplice e potente: un forzato bianco e uno negro fuggono legati alla stessa catena. Il film è la cronaca di quest'evasione, stesa con il linguaggio più abile ed efficiente che il cinema hollywoodiano abbia saputo elaborare. Puntualmente servito dagli sceneggiatori, Nathan E. Douglas e Harold Jacob Smith, Kramer ha sfrut-

tato ogni aspetto dell'idea iniziale, svolgendola con bella fantasia figurativa ed evitando i luoghi comuni. Il dialogo è essenziale, plausibile, anche se articolato con un certo respiro letterario. Uniti dalla catena che stringe loro i polsi, due attori eccellenti: Tony Curtis, che dopo *Piombo rovente* si è messo a far sul serio, e il negro Sidney Poitier.

Senza forzare la mano al racconto, prende corpo il tema del film: per la prima volta vediamo « un povero bianco », per dirla con Sherwood Anderson, legato materialmente al destino di un negro, esposto alla persecuzione e al linciaggio per quella catena che lo stringe al forzato di colore. Non vi sono insistenze didascaliche. Il difetto va cercato, se mai, in un eccesso di bravura, nel compiacimento forse troppo visibile dei tempi stretti, della drammaticità a ogni costo; qualche effetto, nei momenti di maggior tensione, può apparire granghignolesco; e di gusto mediocre sono, senza dubbio, alcune soluzioni di racconto: per esempio l'espediente della radio portatile che uno degli inseguitori porta con sé, e che serve soltanto a giustificare un violento stacco sonoro con le scene dei due fuggitivi. La figura dello sceriffo e il suo contrasto con gli altri inseguitori avrebbero meritato una definizione più appropriata: non sono del tutto chiari i motivi che dividono il funzionario riflessivo e cosciente dai suoi collaboratori. Ma qui c'era da trovare materia assai scottante per un intero film: e non ci stupisce che Kramer si sia accontentato di abbozzare questa situazione; l'ha fatto certo per non approfondire un tema pericoloso, ma anche per lasciare al centro dell'interesse l'odissea degli evasi.

Il personaggio femminile, che entra verso la fine della lunga corsa dei prigionieri attraverso la pioggia e il fango delle paludi, non appare un inserto gratuito. La situazione ha qualche analogia con quella de *La grande illusione* di Renoir: è mossa da un analogo sottofondo di erotismo a lungo represso, ma con una spregiudicatezza addirittura maggiore nel descrivere il rapporto fra l'evaso bianco e la vedova solitaria. Hollywood puritana mette il naso nelle terre indemoniate della linea Mason-Dixon, il paesaggio letterario di Faulkner e di Caldwell: e non rimane certo nell'ambito di un'invenzione per educande. Nel film circola un'aria appassionante di libera discussione, di aperta protesta. Allo stesso spirito, che è un segno di tempi nuovi, appartiene la conclusione: dove i due forzati, dopo un estremo tentativo di mettersi in salvo su un treno in corsa, attendono stremati l'arrivo dei poliziotti.

Il bianco e il negro, riconciliati dallo sforzo comune, riescono perfino a sorridere del fallimento della loro impresa, quasi come due personaggi di Huston. La chiave è molto diversa, ma il significato si avvicina a quello di un film come *Il tesoro della Sierra Madre*: la speranza si è volatilizzata, e tuttavia l'esperienza fatta vale qualcosa. Il negro, ironico e fiero come un dannato dantesco, accoglie lo sceriffo con una canzone che sta fra il lamento e la risata, la variante carceraria di un « blues » di Handy: *Long Gone from Bowlin' Green*. Come non essere grati a Stanley Kramer di aver tentato un approccio verso l'America barbara e irriducibile delle « chain gangs »?

T. Kezich

Ascenseur pour l'échafaud
(Ascensore per il patibolo)

R.: Louis Malle - *s.*: dal romanzo omon. di Noël Calef - *sc.*: Louis Malle, Roger Ni-

mier - *f.*: Henri Decae - *m.*: Miles Davis - *scg.*: Rino Mondellini, Jean Mandaroux - *mo.*: Leonide Azar -*int.*: Maurice Ronet (*Julien Tavernier*), Jeanne Roreau (*Florence Carala*), Ivan Petrovich (*Carala*), George Poujouly (*Louis*), Yori Bertin (*Véronique*), Jean Wall, Félix Marten, Elga Andersen, Sylviane Aisenstein, Micheline Bona, Gisèle Grandprè, Jacqueline Staud, Marcel Cuvelier, Gérard Darrieu, Charles Denner, Hubert Deschamps, Jacques Hilling, Marcel Journet, François Joux - *p.*: Nouvelle Editions de Film - *o.*: Francia, 1958 - *d.*: Globe.

Le dos au mur
(Spalle alle muro)

R.: Edouard Molinaro - *s.*: dal romanzo di Frédéric Dard « Délivrez-nous du mal... » - *sc.*: F. Dard, Ronconrono, Jean Redon - *f.*: Robert Lefebvre - *m.*: Richard Cornu - *scg.*: Georges Lévy - *mo.*: coniugi Isnardon - *Int.*: Gérard Oury (*Jacques Decrey*), Jeanne Moreau (*Gloria Decrey*), Philippe Nicaud (*Yves Norman*), Claire Maurier (*Gislaine*), Jean Lefebvre (*Mauvin*), Colette Renard (*sua moglie*), Micheline Luccioni, Robert Le Béal, Georges Cusin, Gérard Buhr, Paul Frankeur, Jacqueline Noëlle - *p.*: François Chavane-S.N.E. Gaumont - *o.*: Francia, 1958 - *d.*: Cineriz.

Maigret tend un piège
(Il commissario Maigret)

R.: Jean Delannoy - *s.*: dal romanzo omonimo di Georges Simenon - *sc.*: Rodolpho Maurice Arlaud, Michel Audiard, Jean Delannoy - *f.*: Louis Page - *m.*: Paul Misraki - *scg.*: René Renoux - *int.*: Jean Gabin (*commissario Maigret*), Annie Girardot (*Yvonne Maurin*), Jean Desailly (*Maurin*), Jeanne Boitel (*madre di Maurin*), Lucienne Bogaërt, Jean Debucourt, Olivier Hussenot, Gérard Sety, Jean Tissier, Lino Ventura, Amedée, Dominique Page - *p.*: Intermondia Films-J. P. Guibert - *o.*: Francia, 1957 - *d.*: Titanus.

Una delle regole di molte grandi produzioni internazionali — a cui sfugge l'Italia, data l'inesistenza del « genere » — è di far esordire i nuovi registi con « Mystery Films », film polizieschi. Questo accade frequentemente in particolare ad Hollywood, dove tale genere è reputato il più adatto per collaudare — prima che una vocazione d'arte — il necessario mestiere (si pensi all'esordio di Zinnemann, ad esempio). Non stupisce quindi che la Francia ci sottoponga come passaporto di due giovani firme due riduzioni cinematografiche di best-sellers letterari polizieschi: *Ascenseur pour l'échafaud,* dall'omonimo romanzo di Noël Calef (ora tradotto anche in Italia) e *Le dos au mur,* da « Délivrez-nous du mal » di Fréderic Dard.

L'uno e l'altro film, diretti rispettivamente da Louis Malle e da Edouard Molinaro, si lasciano apparentare e perché « opera prima » e perché vi si esprimono personalità singolari, la cui zampata ha modo di venire alla luce pur nei limiti obbiettivi dei due film: traspare cioè qualcosa di più della perizia tecnica e dell'impennata formale. Come per i film di Orson Welles, è evidente il proposito di stupefare ad ogni costo, con virtuosismi tecnici, per lo più consistenti in un montaggio ricco di effetti e in una costante novità di angolazione. Molinaro, tuttavia, si rivela, almeno qui, capace di maggior incisività, e vedremo come.

Le dos au mur si apre su un assassinio, descritto con minuzia di particolari, e dell'assassino, Giacomo Decrey, narra l'angosciato « dopo », il paziente occultamento del cadavere e la sua penosa vicenda familiare, di marito tradito che non solo ha soppresso il « terzo », ma vuol riconquistare la moglie, distruggendo in lei, del morto, ogni ricordo e stima. Senonché apprenderemo alla fine che l'assassinio fu proprio compiuto dalla moglie e che tutto il comportamento di Giacomo fu volto a coprire il gesto della donna e a salvarla. La trovata d'intreccio è eccellente, perché of-

fre il destro a Molinaro di scrivere con la camera una pagina in certo senso esemplare, con quella sequenza del delitto che sembra tutto dire e tutto mostrare ed invece ci dà della verità un'immagine del tutto falsata. Proveniente dal documentario, il giovane Molinaro si sbizzarrisce in soluzioni tecniche che non deviano mai da un preciso fine espressivo; si osservi il ripetuto uso del montaggio per analogia e l'impiego degli effetti di luce in funzione psicologica (sequenza finale: Gloria rientra col passaporto).

Anche *Ascenseur pour l'échafaud* parla d'un omicidio per amore: Julien Tavernier (Courtois nel romanzo) uccide il marito dell'amante per poterla sposare. Anche qui importante è il « dopo »: l'omicidio preparato freddamente e scientificamente viene rivelato anzitempo e il suo esecutore individuato perché un banale incidente lo tiene chiuso per molte ore in un ascensore, rendendogli impossibile un alibi. L'intreccio è ulteriormente complicato dalla parallela vicenda di due giovani scervellati che rubano la macchina dell'assassino e nel corso di un weekend in campagna uccidono due turisti. I pregi di struttura del film erano già nel romanzo di Calef, costruito con un montaggio alla Griffith: prima le due vicende parallele in capitoli alternati, poi pezzi sempre più brevi, con risultati di « suspense » indubbia. Malle, comunque, ha voluto ulteriormente complicare le cose, mutando lo scioglimento conclusivo del racconto. Anche Malle s'è baloccato in virtuosismi, avvalendosi d'una fotografia tutta preziosa e spesso scintillante e d'un montaggio effettistico.

Dato atto di tutto questo, c'è qualcosa di più profondo nei due film in esame? Di Louis Malle conosciamo l'opera successiva, *Les amants,* specchio d'un mondo morale di decadenza borghese, in sostanza opaco e incapace ormai di individuare i valori umani. *Ascenseur pour l'échafaud* fa presagire *Les amants,* calato com'è in un ambiente umano non solo senza riscatti, ma anche incapace di vederne la necessità: Florence che spinge l'amante all'assassinio e si rivela di sequenza in sequenza legata a lui più da morbosità che da passione; Julien cinico e calcolatore, che si vuol dipingere come eroe della Resistenza (con quel gusto denigratorio della grande lotta nazionale che fu già di Clouzot in *Manon*), il giovane Louis, figlio di papà che rende madre una ragazza senza amarla, che ruba una macchina per vincere un nascosto complesso di inferiorità e uccide per paura, con piena incoscienza: tutti personaggi lontani da una regola e da uno scopo, aggirantisi nella vita senza poli di riferimento.

Molto simile il mondo di Molinaro: un marito freddo e calcolatore nel predisporre una vendetta, una moglie infedele per fatuità, un giovane amante incosciente e debole. Ma la differenza c'è: i personaggi di Molinaro hanno sopra di sé il peso del rimorso, salvo il giovane, che del resto è visto solo di scorcio, sicché, pur mancando una soluzione che non sia pessimistica, in ognuno il regista individua i termini umani del loro problema e, se si vuole, la mancata soluzione di esso è dovuta alla sbagliata impostazione: il nodo non si poteva tagliare con un delitto, bensì percorrendo fino in fondo la strada della riscoperta di se stessi, attraverso la presa di coscienza degli errori. Molinaro, benché attento alle suggestioni del « suspense », non ha trascurato la verosimiglianza psicologica ed il suo Giacomo Dacrey è personaggio deli-

neato per grosse linee ma dotato di vivezza e coerenza, in cui si cala con esattezza l'interpretazione di Gérard Oury, attore dal gesto composto e calibrato, capace di efficaci variazioni di misura nell'intensità espressiva del volto. Anche Jeanne Moreau ha modo di dar vita a un personaggio definito, a cui si addice il suo recitare fatto di sguardi ambigui e di sentimenti contorti resi nei mezzi toni di un tipo femminile introverso senza mai oltrepassare i limiti del patologico. Molinaro, che ha dichiarato or non è molto che il cinema è un giuoco, sembra insomma, a fidarsi di quest'opera prima, capace di uscire dai baloccamenti estetizzanti, a dispetto della apparente piacevolezza d'un film raccontato anzitutto come un « divertissement » macabro che non vorrebbe presupporre altro.

Discorso diverso per Malle, su cui già abbiamo avuto occasione di trattenerci con qualche ampiezza per *Les amants* (1). Del romanzo di Noël Calef, che non è certo un grande romanzo, ha preso il peggio — il meccanismo abile quanto inverosimile, già sulla pagina ricco di trovate cinematografiche — trascurando quanto di buono vi era, il tentativo (un po' a freddo) di dare agganci più serii alla situazione con un incessante lavorio di analisi psicologica, abbastanza abile nel nascondere quanto di precostituito e letterario vi esiste. Malle s'è gettato invece sul racconto « mozzafiato » non esitando a forzare i limiti di verosimiglianza come nel caso dei due giovani, che, a differenza del romanzo, sono ambedue incoscienti e irresponsabili sino a divenire astratti. E dov'è la concretezza del personaggio affidato alla Moreau, che svuotato d'una qualsiasi illuminazione si riduce a una presenza fantomatica nelle strade e nei caffè di Parigi notturna? La superficialità di *Ascenseur pour l'échafaud* non ne elimina l'interesse e i pregi; rende tuttavia perplessi sull' aggiudicazione dell' ambito Prix Delluc 1958.

Un altro « mystery », questa volta di una firma ampiamente conosciuta, è *Maigret tende une piège* (Il commissario Maigret) di Jean Delannoy. Il romanzo di Simenon (conosciuto in Italia come « La trappola di Maigret ») è trascritto con fedeltà fin nei minimi personaggi ed in questo preciso limite di trascrizione va giudicato. Il popolare personaggio di Simenon — un poliziotto pacifico e amante della quiete e delle pantofole — affronta ancora un caso complicato che risolverà più in base alla sua conoscenza intima dell'uomo che non per fredda analisi alla Sherlock Holmes. Jean Delannoy non è il maestro che poté sembrare a qualcuno all'epoca di *Dieu a besoin des hommes* e di *Chiens perdus sans collier*: il suo impegno s'è in seguito dimostrato occasionale e la tematica alquanto fluida: ricordiamo per tutti *L'ora della verità*. Ricondotto alle giuste proporzioni, si conferma di film in film un artigiano, pronto all'isolato e felice « exploit », più di frequente attento a raccontar bene e con saldezza, senza immettervi molto di proprio. Questo è il caso di *Maigret tende une piège*: un film ben strutturato, con un dialogo realistico, interpretato esemplarmente (Jean Gabin, assai meglio di Charles Laughton e di altri che lo hanno preceduto, ha le « physique du role » per Maigret: non è però che la sua tecnica di interprete sappia offrir più molte variazioni). Un buon film, quindi, dal punto di vista del dignitoso spettacolo, sprovvisto peraltro dell'impronta di una personalità.

ERNESTO G. LAURA

(1) Vedere « Bianco e Nero » n. X-XI, 19 (1958).

Film usciti a Roma dal 1.-IX al 30-XI-1958

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

Affare Dreyfus, L' - v. *I Accuse!*
Albero della vita, L' - v. *Raintree County.*
All'alba non sarete vivi - v. *Dark Past* (riedizione).
Anna di Brooklyn.
Aquile dal mare - v. *Task Force* (riedizione).
Arditi degli abissi, Gli - v. *Underwater Warrior.*
Ascensore per il patibolo - v. *Ascenseur pour l'échafaud.*
Asso nella manica, L' - v. *The Big Carnival* o *The Ace in the Hole* (riedizione).
Barbaro e la geisha, Il - v. *The Barbarian and the Gheisha.*
Bocca della verità, La - v. *The Horse's Mouth.*
Bonjour tristesse - v. *Bonjour tristesse.*
Bravados - v. *The Bravados.*
Cacciatori, I - v. *The Hunters.*
Carmela è una bambola.
Cavalcata della risata - v. *The Golden Age of Comedy.*
Cenere sotto il sole - v. *Kings Go Forth.*
Certo sorriso, Un - v. *A Certain Smile.*
Chiave, La - v. *The Key.*
Commandos - v. *Darby's Rangers.*
Commissario Maigret, Il - v. *Maigret tend un piège.*
Cowboy - v. *Cowboy.*
Crimine silenzioso - v. *The Lineup.*
Decisione di uccidere - v. *Intent to Kill.*
Diavoli alati, I - v. *Flying Leathernecks* (riedizione).
Dieci in amore - v. *Teacher's Pet.*
Dies Irae - v. *Vredens Dag.*
Diplomatico e l'avventuriera, Il - v. *Incognito.*
Donne degli altri, Le - v. *Pot-Bouille.*
Dunquerque - v. *Dunkirk.*
Esperimento del dr. K., L' - v. *The Fly.*
Fantastico Gilbert, Il - v. *Le pays d'où je viens.*
Fascino del palcoscenico - v. *Stage Struck.*
Figli di Gengis Khan, I - v. *Le Passe du diable.*
Fräulein - v. *Fräulein.*
Gambe d'oro.
Gatta, La - v. *La chatte.*
Godot - v. *Quand la femme s'en mêle.*
Indiscreto - v. *Indiscreet.*
Inferno di Pigalle, L' - v. *Le désert de Pigalle.*
Io e il colonnello - v. *Me and the Colonel.*
Legge del più forte, La - v. *The Sheepman.*
Legge è legge, La.
Mare caldo - v. *Run Silent, Run Deep.*
Marmittone, Il - v. *The Sad Sack.*
Mia nonna poliziotto.
Mio zio - v. *Mon Oncle.*
Miserabili, I - v. *Les misérables.*
Montparnasse - v. *Montparnasse* 19.
Morte viene dallo spazio, La.
Muraglia cinese, La.
Ordine di uccidere - v. *Ordes to Kill.*
Parete di fango, La - v. *The Defiant Ones.*
Piace a troppi - v. *Et Dieu créa la femme.*
Piccolo campo, Il - v. *God's Little Acre.*
Prepotenti, I.
Principe del circo, Il - v. *Merry Andrew.*
Promesse di marinaio.
Pugno di polvere, Un - v. *Ten North Frederick.*
Quando volano le cicogne - v. *Letiat Zhuravli.*
Ragazza del peccato, La - v. *En cas de malheur.*
Riva delle 3 giunche, La - v. *La rivière des trois jonques.*
Rivolta dei gladiatori, La.
Robin Hood del Rio Grande - v. *Blackjack Ketchum, Desperado.*
Schiavi d'amore delle Amazzoni - v. *Love Slaves of the Amazons.*
Selvaggio è il vento - v. *Wild Is the Wind.*
Sfida, La.
Sfida nella città morta - v. *The Law and Jake Wade.*
Sissi, destino di un'imperatrice - v. *Sissi, Schicksabjahre einer Kaiserin.*
Soliti ignoti, I.
Spada di D'Artagnan, La - v. *Moonraker.*
Spalle al muro - v. *Le dos au mur.*
Specchio a due facce, Lo - v. *Le miroir à deux faces.*
Tempi brutti per i sergenti - v. *No Time for Sergeants.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *c.* = costumi; *cor.* = coreografie; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p. a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione. I giudizi sono stati redatti da Leonardo Autera, Alberto Caldana, Tullio Kezich, Ernesto G. Laura, Lino Miccichè e Morando Morandini.

ANNA DI BROOKLYN — r.: Carlo Lastricati, Reginald Denham - **sup.:** Vittorio De Sica - **s.:** Ettore M. Margadonna, Dino Risi - **sc.:** Ettore Margadonna, Luciana Corda - **f.** (Technicolor, Technirama): Giuseppe Rotunno - **m.:** Alessandro Cicognini, V. De Sica - **scg.:** Gastone Medin - **mo.:** Eraldo Da Roma - **int.:** Gina Lollobrigida, Vittorio De Sica, Amedeo Nazzari, Dale Robertson, Peppino De Filippo, Augusta Ciolli, Carla Macelloni, Renzo Cesana, Mario Girotti, Luigi De Filippo, Gabriella Pallotta, Clelia Matania, Marco Tulli, Carlo Rizzo, Fausto Guerzoni - **p.:** Marcello Girosi per la Circeo Cinematografica - **o.:** Italia, 1958 - **d.:** Titanus.

Gli scampoli del più vieto bozzettismo paesano, che credevamo esauriti nella serie di Pane, amore e... *riappaiono quanto mai consunti nel film di Carlo Lastricati, supervisionato da De Sica. L'invenzione e il buon gusto sono del tutto banditi da un raccontino striminzito, dove il personaggio della protagonista — una emigrante arricchita, che torna vedova e ancor piacente al paesello natio — avrebbe tuttavia potuto riflettere qualche accento gustoso se non fosse stato ricalcato da Gina Lollobrigida sui logori panni della « Bersagliera ». Tutti gli altri interpreti, eccettuato l'inconsistente Dale Robertson, straripano (De Sica in testa) in un pesante macchiettismo.* (L. A.)

ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD (Ascensore per il patibolo), di Louis Malle.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

BARBARIAN AND THE GHEISHA, The (Il barbaro e la geisha), di John Huston.

Vedere recensione e dati in un prossimo numero.

BLACKJACK KETCHUM, DESPERADO (Robin Hood del Rio Grande) — r.: Earl Bellamy - **s.:** Louis L'Amour - **sc.:** Luci Ward, Jack Natteford - **f.:** Fred Jackman, jr. - **m.:** Mischa Bakaleinikoff - **scg.:** Paul Palmentola - **mo.:** Saul A. Goodkind - **int.:** Howard Duff (Blackjack Ketchum), Victor Jory (Jared Tetlow), Maggie Mahoney (Nita Riordan), Angela Stevens (Laurie Webster), David Orrick (Bob Early), William Tennen (Dee Havalik), Martin Garralaga, Ken Christy, Robert Roark, Don C. Harvey, Pat O'Malley, Jack Littlefield, Sydney Mason, Ralph Sanford, George Edward Mather, Charles Wagenheim, Wes Hudman - **p.:** Sam Katzman per la Clover - **o.:** U.S.A., 1956 - **d.:** regionale.

BONJOUR TRISTESSE (Bonjour tristesse), di Otto Preminger.

Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

BRAVADOS, The (Bravados) — r.: Henry King - **s.:** dal romanzo di Frank O'Rourke - **sc.:** Philip Yordan - **f.** (Eastmancolor stampato in De Luxe Color, Cinemascope): Leon Shamroy - **m.:** Lionel Newman - **scg.:** Lyle R. Wheeler, Mark-Lee Kirk - **mo.:** William Mace - **int.:** Gregory Peck (Jim Douglas), Joan Collins (Josefa Velarde), Stephen Boyd (Bill Zachary), Albert Salmi (Ed Taylor), Henry Silva (Lujan), Kathleen Gallant (Emma), Barry Coe (Tom),

George Voskovec (Gus Steinmetz), Herbert Rudley (sceriffo Sanchez), Lee Van Cleef (Alfonso Parral), Andrew Duggan (il parroco), Ken Scott (Primo), Joe De Rita (Simms), Gene Evans (Butler il minatore), Jack Mater (Quinn), Alicia Del Lago (Angela, la madre di Lujan), Maria Gracia Fletcher (Helen, la figlia di Jim), Patricia Powell, Trinidad Villa - **p.**: Herbert B. Swope, jr. per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

E' una vicenda analoga a quella di I sette assassini. *Questa volta l'implacabile giustiziere, alla caccia degli uomini che gli hanno ucciso la moglie, si accorge di aver commesso un tragico errore dopo aver massacrato tre dei presunti colpevoli. Si trattava, in ogni modo, di criminali: e un intero paese applaude l'eroe per quello che ha fatto. Il vecchio Henry King ha diluito l'inquietante problematica del film nei modi di un onesto spettacolo, che solo a tratti rivela il gusto deteriore dei prodotti di confezione.* (T. K.)

BYAKUYA NO YOJO (Tentazione) — r.: Eisuke Takizawa - **s.**: dal romanzo « Il santo del Monte Koya » di Kyoka Izumi - **sc.**: Toshio Yazumi - **f.**: (Eastmancolor, Nikkatsuscope): Minoru Yokoyama - **m.**: Yutaka Makino - **scg.**: Takasji Matsuyama - **int.**: Yumeji Tsukioka, Ryoji Hayama, Tadashi Kodayashi, Ichijiro Ohya, Jun Hamamura, Akitake Khono, Osamu Takizawa - **p.**: Nikkatsu - **o.**: Giappone, 1957 - **d.**: Globe.

CARMELA E' UNA BAMBOLA — r.: Gianni Puccini - **s.**: Sandro Continenza, Marcello Coscia - **sc.**: S. Continenza, M. Coscia, G. Puccini, Bruno Baratti, Dino Verde - **f.**: Mario Montuori - **m.**: Giorgio Fabor - **scg.**: Gianni Polidori - **mo.**: Gabriele Varriale - **int.**: Marisa Allasio (Carmela), Nino Manfredi (Toto), Flaminia Iandolo (Bice), Ugo D'Alessio (Don Arcangelo), Mauro Carbonoli (Prospero), Gianrico Tedeschi (dott. Ingravallo), Carlo Taranto, Maria Donati, Piera Arico - **p.**: Agliani-Mordini - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Euro International Films.

CERTAIN SMILE, A (Un certo sorriso), di Jean Negulesco.

Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

CHATTE, La (La gatta) — r.: Henri Decoin - **s. e sc.**: Jacques Rémy - **f.**: Pierre Montazel - **m.**: Joseph Kosma - **scg.**: Lucien Aguettand - **mo.**: Claude Durand - **int.**: Françoise Arnoul (Cora), Bernard Blier (capo dei partigiani), Bernard Wicki (Bernard Menzel), Kurt Meisel (Weber), Roger Hanin, André Versini, Louise Roblin, Harald Wolf - **p.**: Elysée Films - Metzger & Woog - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Cino Del Duca.

COWBOY (Cowboy) — r.: Delmer Daves - **s.**: da « On the Trail » di Frank Harris - **sc.**: Edmund H. North - **f.** (Technicolor, Megascope): Charles Lawton, jr. - **m.**: George Duning - **scg.**: Cary Odell - **mo.**: Al Clark - **int.**: Glenn Ford (Tom Reece), Jack Lemmon (Frank Harris), Anna Kashfi (Maria Vidal), Brian Donlevy (Doc Bender), Dick York (Charlie), Victor Manuel Mendoza (Mendoza), Richard Jaeckel (Paul Curtis), King Donovan (Joe Capper), Vaughn Taylor (sig. Fowler), Donald Randolph (señor Vidal), James Westerfield (Mike Adams), Eugene Iglesias (Manuel Arriega), Frank de Kova (Alcaide), Buzz Henry (Slim Barrett), Amapola Del Vando (la zia), Bek Nelson (la ragazza di Charlie), William Leslie (Tucker), Guy Wilkerson (Peggy) - **p.**: Julian Blaustein per la Phoenix Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Ceiad.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. IX, 30 (*Locarno* 1958).

DARBY'S RANGERS (Commandos) — r.: William A. Wellman - **s.**: dal romanzo del Magg. James Altieri - **sc.**: Guy Trosper - **f.**: William Clothier - **m.**: Max Steiner - **scg.**: William Campbell - **mo.**: Owen Marks - **int.**: James Garner (magg. William Darby), Etchika Choureau (Angelina De Lotta), Jack Warden (serg. magg. Saul Rosen), Edward Byrnes (ten. Arnold Dittman), Venetia Stevenson (Peggy McTavish), Torin Thatcher (serg. McTavish), Joan Elan (Wendy Hollister), Frieda Inescourt (Lady Hollister), Reginald Owen (Sir Arthur Hollister), Nill Wellman, jr. (Eli Clatworthy), Edward Ashby (ten. Manson), Peter Brown (Rollo Burns), Corey Allen (Tony Sutherland), Stuart Whitman (Hank Bishop), Murray Hamilton (Sims Delancey), Andrea King (Sheila Andrews) - **p.**: Martin Rackin per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Warner Bros.

Il motivo della guerra (e della vita militare) non è nuovo, tutt'altro, nell'opera di Wellman. A parte Bastogne *che contiene alcune tra le migliori pagine sulla seconda guerra mondiale, esso ci è stato di recente riproposto con* La squadriglia Lafayette *opera che, sollecitata come era da interessi autobiografici, aveva un suo sapore di novità per la felice evocazione di una scapigliatura pre-« roaring twenties » e per alcune pagine di sincera commozione. Questo* Commandos, *che narra la vicenda di un gruppo di volontari americani, mandati al fronte dopo un lungo periodo di addestramento in Scozia, è un'opera che, pur senza raggiungere i risultati, per altro non eccelsi, delle altre due, desta un certo interesse. E ciò non tanto nella seconda parte abbastanza convenzionale (non vi manca nemmeno la casta fanciulla italiana, scambiata per « segnorina ») e narrativamente poco compatta, quanto piuttosto nella prima, ove con fine umorismo e con una serie di nitide notazioni psicologiche Wellman descrive la vita dei volontari al loro primo contatto con la vita militare.* (L. M.)

DEFIANT ONES, The (La parete di fango), di Stanley Kramer (**d.**: Dear).
Vedere recensione di T. Kezich in questo numero.

DESERT DE PIGALLE, Le (L'inferno di Pigalle) — **r.**: Leo Joannon - **s. e sc.**: Jacques Robert, Leo Joannon - **f.**: André Bac - **m.**: Marguerite Monnot - **scg.**: Robert Dumesnil - **mo.**: Jean Feyte - **int.**: Annie Giradot (Josy), Pierre Trabaud (Janin), Nelly Vignon (Georgette), Sylvie Adassa (Simone), Leo Joannon (Maurice lo sfruttatore), Milly Mathis (Minouche), Monique Vita (Vera), Claire Guibert (Malou), Pierre Jolivet (Gégé), Nicolas Amato (Giuseppe), Yves Arcanel (un ispettore), Yanick Arvel (Paulette), Geneviève Beau (una religiosa), J. M. Rivière - **p.**: Play Art-Speva Film, Paris e Ge.Si.Cinematografica, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1958 - **d.**: Fox.

Alla sua abituale tematica « cattolica » che lascia sempre un po' dubbiosi circa la sincerità dei motivi che la ispirano, si è rifatto anche questa volta Léo Joannon, per proporre il « calvario » di un sacerdote, missionario nella Casbah parigina del vizio. La vicenda adombra una figura realmente esistita; ma la scelta di essa appare più che altro un pretesto per guazzare nel fango con una buona dose di ipocrisia. Joannon non ha niente da dirci. Ne ha molto, al contrario, Annie Girardot, un'attrice che si dimostra sempre più sensibile, matura e feconda di grandi promesse. (L. A.)

DOS AU MUR, Le (Spalle al muro), di Edouard Molinaro.
Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

DUNKIRK (Dunquerque), di Leslie Norman (**d.**: Metro Goldwyn Mayer).
Vedere giudizio di F. Bolen nel n. IX, 18 (1958); *dati n.* IX, 25 (1958). (*Bruxelles*, 1958).

EN CAS DE MALHEUR (La ragazza del peccato), di Claude Autant-Lara (**d.**: Cei-Incom).
Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. X-XI, 17; *dati* X-XI, 32 (*Venezia* 1958).

ET DIEU CREA LA FEMME (Piace a troppi), di Roger Vadim.
Vedere recensione di E. G. Laura e dati in un prossimo numero.

FLY, The (L'esperimento del dr. K) — **r.**: Kurt Neumann - **s.**: George Langelaan - **sc.**: James Clavell - **f.** (Eastmancolor stampato in De Luxe Color, Cinemascope): Karl Struss - **m.**: Paul Sawtell - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Theobald Holsopple - **mo.**: Merrill G. White - **int.**: Al Hedison (dott. André Delambre), Patricia Owens (Helene Delambre), Vincent Price (François Delambre), Herbert Marshall (ispettore Charas), Kathleen Freeman (Emma), Betty Lou Gerson (la governante), Charles Herbert (Philippe), Eugene Borden (dott. Ejoute), Torben Meyer (Gaston) - **p.**: Kurt Neumann per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

FORT DOBBS (L'urlo dei Comanches) — **r.**: Gordon Douglas - **s. e sc.**: Burt Kennedy e George W. George - **f.**: William Clothier - **m.**: Max Steiner - **scg.**: Stanley Fleischer - **mo.**: Clarence Kolster - **int.**: Clint Walker (Gar Davis), Virginia Mayo (Celia Gray), Brian Keith (Clett), Richard Eyer (Chad Gray), Russ Conway (sceriffo), Michael Dante (Billins) - **p.**: Martin Rackin per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Warner Bros.

FRAULEIN (Fräulein) — **r.**: Henry Koster - **s.**: dal romanzo omonimo di James McGovern - **sc.**: Leo Townsend - **f.** (Eastmancolor, stampato in De Luxe

Color e in Cinemascope): Leo Tover - **m.**: Daniele Amfitheatrof - **scg.**: Lyle R. Weeler e Leland Fuller - **mo.**: Marjorie Fowler - **int.**: Dana Wynter (Erika Angermann), Mel Ferrer (Foster MacLain), Dolores Michaels (Lori), Maggie Hayes (Berdie Dubbin), Theodore Bikel (Dmitri), Helmut Dantine (Hugo), Herbert Berghof (zio Karl), James Edwards (caporale S. Hanks), Ivan Triesault (prof. Angermann), Blandine Ebinger (Berta Graubach), Jack Kruschen (Grischa), Linc Foster (Cary) - **p.**: Walter Reisch per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

GAMBE D'ORO — r.: Turi Vasile - **s. e sc.**: Antonio Margheriti, Turi Vasile - **f.**: Carlo Bellero - **m.**: Lelio Luttazzi - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Totò (barone Luigi Fontana), Rossella Como (Carla), Scilla Gabel (Gianna), Paolo Ferrari (Aldo), Rosario Borelli (Franco), Memmo Carotenuto (Armando), Elsa Merlini (Luisa), Dolores Palumbo (Emma), Giampiero Littiera (Riccardo), Josè Jaspe, Walter Santesso, Bruno Carotenuto, Turi Pandolfini, Furlanetto, Luigi Pavese - **p.**: Titanus - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Titanus.

GIDEON'S DAY (24 ore a Scotland Yard), di John Ford.
Vedere recensione di T. Kezich e dati in questo numero.

GOD'S LITTLE ACRE (Il piccolo campo), di Anthony Mann (**d.**: Dear).
Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. X-XI, 14; *dati* X-XI, 30 (*Venezia* 1958).

GOLDEN AGE OF COMEDY, The (Cavalcata della risata).
Vedere recensione di E. G. Laura e dati in un prossimo numero.

GYPSY AND THE GENTLEMAN, The (La zingara rossa) — r.: Joseph Losey - **s.**: dal romanzo « Darkness I Leave You » di Nina Warner Hooke - **sc.**: Janet Green - **f.** (Eastmancolor): Jack Hildyard - **m.**: Hans May - **scg.**: Ralph Brinton - **c.**: Julia Harris - **mo.**: Reginald Beck - **int.**: Melina Mercouri (Belle), Keith Michell (Deverill), Patrick McGoohan (Jess), June Laverick (Sarah), Flora Robson (signora Haggard), Lyndon Brook (John), Clare Austin (Vanessa), Helen Haye (Lady Ayrton), Newton Blick (Ruddock), Mervyn Johns (Brook), John Salew (Duffin), Gladys Boot (signora Mutimer), Edna Morris, Catherine Feller, Laurence Naismith, David Hart, Louis Aquilina, Nigel Green, Laurence Taylor - **p.**: Maurice Cowan per la Rank - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Rank.

Documentarista apprezzato al tempo del « New Deal » rooseveltiano, Losey ha sin qui offerto prove discordanti come regista. La critica ne ha apprezzato l'impegno tematico e a volte la cura formale, ma da quando agisce in Gran Bretagna la sua personalità va facendosi smorta. The Gypsy and the Gentleman *è la piatta versione d'un « feuilleton » inglese del secolo scorso, pieno di fanciulle candide e ricche insidiate da turpi avventurieri, di loschi sicarii, di intrighi. Bei colori, accurata ambientazione ottocentesca, ma il tutto è mediocre ed anonimo. Melina Mercouri, la zingara, veste sempre di rosso per esprimere il proprio animo « demoniaco ».* (E.G.L.).

HARRY BLACK (La tigre) — r.: Hugo Fregonese - **s.**: dal romanzo di David Walker - **sc.**: Sydney Boehm - **f.** (Cinemascope, Technicolor): John Wilcox - **m.**: Clifton Parker - **scg.**: Arthur Lawson - **mo.**: Reginald Beck - **int.**: Stewart Granger (Harry Black), Barbara Rush (Christiane Tanner), Anthony Bushell (Desmond Tanner), Martin Stephens (Michael Tanner), I. S. Johar (Bapu), Frank Olegario (dott. Chowdhury), Kamala Devi (infermiera Somola), Gladys Boot (signora Tanner), George Curzon (Philip Tanner) - **p.**: John Brabourne per la Mersham Films Production - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Fox.

HORSE'S MOUTH, The (La bocca della verità), di Ronald Neame (**d.**: Dear).
Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. X-XI, 20 (1958); *dati* X-XI, 31 (1958). (*Venezia* 1958).

HUNTERS, The (I cacciatori) — r.: Dick Powell - **s.**: dal romanzo di James Salter - **sc.**: Wendell Mayes - **f.** (De Luxe Color, Cinemascope): Charles G. Clarke - **m.**: Paul Sawtell - **scg.**: Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford - **mo.**: Stuarl Gilmore - **int.**: Robert Mitchum (magg. Cleve Saville), Richard Egan (col. « Dutch » Imil), Robert Wagner (ten. Ed Pell), May Britt (Kristina Abbott), Lee Philips (ten. Abbott), John Gabriel (ten. Corona), Stacy Harris (col. Mon-

cavage), Victor Sen Yung (pilota coreano), Candace Lee (bambino coreano) - **p.**: Dick Powell per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

I ACCUSE! (L'affare Dreyfus) — **r.**: José Ferrer - **s.**: dal libro di Nicholas Halasz - **sc.**: Gore Vidal - **f.** (Cinemascope): F. A. Young - **m.**: William Alwyn - **scg.**: Elliot Scott - **mo.**: Frank Clarke - **int.**: José Ferrer (Alfred Dreyfus), Anton Walbrook (magg. Esterhazy), Viveca Lindfors (Lucie Dreyfus), Leo Genn (magg. Picquart), Emlyn Williams (Emile Zola), David Farrar (Mathieu Dreyfus), Donald Wolfit (gen. Mercier), Herbert Lom (magg. du Paty de Clam), Harry Andrews (magg. Henry), Felix Aylmer (Edgar Demange), Peter Illing (Clemenceau), George Coulouris (col. Sandherr), Carl Jaffe (col. Von Schwarzkoppen), Eric Pohlmann (Bertillon), John Chandos (Drumont) - **p.**: Sam Zimbalist per la M.G.M. British - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: M.G.M.

Questo film appartiene alla stagione 1957-58.

INCOGNITO (Il diplomatico e l'avventuriera) — **r.**: Patrice Dally - **s.**: Albert Simonin - **sc.**: Albert Simonin, Patrice Dally, Ben Barsaman, Yvan Audouard - **f.** (Dyaliscope): Michel Kelber - **m.**: Raymond Lefèvre, Eddie Constantine - **scg.**: René Moulaert - **mo.**: Claude Nicolle - **int.**: Eddie Constantine (Robert Stanley), Danik Patisson (Barbara), Gaby André (Hilda), Tilda Thamar (Irene), Dario Moreno (Fernando), André Valmy (il commissario), Moustache - **p.**: Les Films Odeon-Hoche Productions - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Cei-Incom.

INDISCREET (Indiscreto) — **r.**: Stanley Donen - **s.**: dalla commedia «Kind Sir» di Norman Krasna - **sc.**: Norman Krasna - **f.** (Technicolor): F. A. Young - **m.**: Richard Bennett, Ken Jones - **scg.**: Don Ashton - **mo.**: Jack Harris - **int.**: Cary Grant (Philip Adams), Ingrid Bergman (Anna Kalman), Cecil Parker (Alfred Munson), Phyllis Calvert (Margaret Munson), David Kossoff (Carl Banks), Megs Jenkins (Doris Banks), Oliver Johnston (sig. Fingleigh), Frank Hawkins (William, il ragazzo della campana), Michael Anthony (Oscar), Richard Vernon (il principale), Eris Francis (lift) - **p.**: Stanley Donen per la Grandon Production - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Warner Bros.

Tratto da una commedia che a Broadway era stata messa in scena da Joshua Logan con Charles Boyer e Mary Martin, Indiscreto *si riallaccia, filologicamente, al filone d'oro della « sophisticated comedy » prebellica e, sociologicamente, rappresenta una risposta a un'intensa domanda del mercato popolare e piccolo-borghese: vedere come si fa l'amore nelle classi « superiori ». Preso atto della relativa povertà inventiva del testo, con intelligenza Stanley Donen s'è attaccato al partito dell'eleganza applicando l'aurea regola britannica dell'*understatement, *della rinuncia a ogni effetto, dello sforzo per diminuire quel che si dice o si fa. A raggiungere questo obiettivo l'hanno ottimamente servito gli interpreti, Cary Grant soprattutto e Ingrid Bergman che, pur non ritrovando l'incanto di* Eliana e gli uomini, *offre nell'ultimo quarto d'ora una godibilissima esemplificazione del paradosso di Diderot.* (M. M.)

INTENT TO KILL (Decisione di uccidere) — **r.**: Jack Cardiff - **s.**: da un romanzo di Michael Bryan - **sc.**: Jimmy Snagster - **f.** (Cinemascope): Desmond Dickinson - **m.**: Kenneth V. Jones - **scg.**: Allan Harris - **mo.**: Tom Simpson - **int.**: Richard Todd (Bob McLaurin), Betsy Drake (Nancy Ferguson), Herbert Lom (Juan Menda), Warren Stevens (Finch), Carlo Giustini (Francisco Flores), Paul Carpenter (O'Brien), Alexander Knox (dott. McNeill), Lisa Gastoni (Carla Menda), Peter Arne (Kral), Catherine Boyle (Margaret McLaurin), John Crawford (Boyd) - **p.**: Adrian D. Worker per la Zonic Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Fox.

KEY, The (La chiave), di Carol Reed (**d.**: Ceiad).

Vedere giudizio di F. Bolen nel n. IX, 10; *dati* IX, 23 (*Bruxelles* 1958).

KINGS GO FORTH (Cenere sotto il sole) — **r.**: Delmer Daves - **s.**: dal romanzo di Joe David Brown - **sc.**: Merle Miller - **f.**: Daniel F. Fapp - **m.**: Elmer Bernstein - **scg.**: Fernando Carrere - **mo.**: William Murphy - **int.**: Frank Sinatra (Sam Loggins), Tony Curtis (Britt Harris), Natalie Wood (Monique Blair), Leora Dana (signora Blair), Karl Swenson (colonnello), Anne Codee (madame Brieux), Jackie Berthe (Jean Françoise) - **p.**: Frank Ross per la Ross-Eton Production - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

Una complessa storia d'amore, dalle labirintiche svolte psicologiche, s'innesta al

dramma della guerra, combattuta sul fronte meridionale francese da un reparto americano. Il principale motivo di contrasto è costituito dalla presenza, sulla Costa Azzurra, di una ragazza americana, ma di sangue negro, cui mirano con sentimenti diversi il sergente Harris ed il suo superiore tenente Loggins. Non si sa come questo racconto, che conserva la struttura letteraria del romanzo d'origine, sia caduto nelle mani di Delmer Daves, regista predisposto a temi ed umori ben differenti, quando un Richard Brooks — poniamo — avrebbe potuto meglio centrare il motivo razziale, conferendogli più di qualche motivo genuino e riducendo molti scompensi, molte divagazioni, molte incongruenze psicologiche pur in parte supplite dalla presenza di tre eccellenti attori nei ruoli principali. (L. A.)

LAW AND JAKE WADE, The (Sfida nella città morta) — r.: John Sturges - **s.:** dal romanzo di Marvin H. Albert - **sc.:** William Bowers - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Robert Surtees - **scg.:** William Horning e Daniel Cathcart - **mo.:** Ferris Webster - **int.:** Robert Taylor (Jake Wade), Richard Widmark (Clint Hollister), Patricia Owens (Peggy), Robert Middleton (Ortero), Henry Silva (Rennie), De Forest Kelley (Wexler), Burt Douglas (tenente), Eddie Firestone (Burke) - **p.:** William Hawks per la Metro Goldwyn Mayer - **o.:** U.S.A., 1958 - **d.:** M.G.M.

LETIAT ZHURAVLI (Quando volano le cicogne), di M. Kalatozov, (**d.:** Mirafilm).
Vedere giudizio di L. Autera nel n. I, 27 (1958); *dati I,* 31 (1958).

LINEUP, The (Crimine silenzioso), di Don Siegel.
Vedere recensione di T. Ranieri e dati in questo numero.

LOI C'EST LA LOI, La (La legge è legge), di Christian Jaque (**m.:** Nino Rota - **mo.:** Jacques Desagneaux - **d.:** Lux).
Vedere giudizio di L. Autera nel n. X-XI, 64; *dati* X-XI, 66 (*Venezia* 1958, *Giornata del film europeo*).

LOVE SLAVES OF THE AMAZONS (Schiavi d'amore delle Amazzoni) — r.: Curt Siodmak - **s.** e **sc.:** Curt Siodmak - **f.** (Eastmancolor): Mario Pages - **m.:** Joseph Gershenson - **scg.:** Pierino Massenzi - **mo.:** Terry Morse - **int.:** Don Taylor, Gianna Segale, Eduardo Ciannelli, Harvey Chalk, John Herbert, Wilson Vianna, Eugenio Carlos, Anne Marie Nabuco, Tom Payne, Gilda Nery, Louis Serrano - **p.:** Curt Siodmak per l'Universal - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** Universal.

MAIGRET TEND UN PIÈGE (Il commissario Maigret), di Jean Delannoy.
Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

ME AND THE COLONEL (Io e il colonnello), di Peter Glenville.
Vedere recensione e dati in un prossimo numero.

MERRY ANDREW (Il principe del circo) — r.: Michael Kidd - **s.:** Paul Gallico - **sc.:** Isobel Lennart, I.A.L. Diamond - **f.** (Metrocolor, Cinemascope): Robert Surtees - **m.:** Saul Chaplin - **scg.:** William A. Horning, Gene Allen - **mo.:** Harold F. Kress - **int.:** Danny Kaye (Andrew Larabee), Anna Maria Pierangeli (Selena), Salvatore Baccaloni (Antonio Gallini), Noel Purcell (Matthew Larabee), Robert Coote (Dudley Larabee), Patricia Cutts (Letitia Fairchild), Rex Evans (Gregory Larabee), Walter Kingsford (sig. Fairchild), Peter Mamakos (Vittorio Gallini), Tommy Rall (Giacomo Gallini), Rhys Williams (il poliziotto) - **p.:** Sol C. Siegel per la Sol C. Siegel Productions - **o.:** U.S.A., 1958 - **d.:** M.G.M.
Un archeologo lascia la scienza per il pittoresco mondo del circo. Tema non nuovo sul quale si sviluppa una commedia convenzionale e non di rado scipita, che il coreografo Michael Kidd — quello di Guys and Dolls *— dirige piattamente, al suo esordio come regista. Si salva la fresca vena, cui non manca il noto sottofondo malinconico, di Danny Kaye. Ricompare, in una colorita (e forse eccessiva) caratterizzazione il basso del Metropolitan Salvatore Baccaloni.* (E. G. L.)

MIA NONNA POLIZIOTTO - r.: Steno - **s.:** Vittorio Metz e Roberto Gianviti - **sc.:** V. Metz, R. Gianviti e Steno - **f.:** Sergio Pesce - **m.:** Carlo Innocenzi - **scg.:** Ivo Battelli - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Tina Pica (nonna Tina), Mario

Riva (Mario), Riccardo Billi (Belletti), Lyla Rocco (Ileana), Alberto Lionello (Alberto), Ugo Tognazzi (Ugo), Raimondo Vianello (Raimondo), Bice Valóri (Francesca), Paolo Panelli (Paolo), Alberto Talegalli (il maresciallo), Loris Gizzi - **p.**: Felice Felicioni per la Jonia Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

MIROIR A DEUX FACES, Le (Lo specchio a due facce) — **r.**: André Cayatte - **s.** e **sc.**: Gérard Oury, André Cayatte - **f.**: Christian Matras - **m.**: Louiguy - **scg.**: Jacques Colombier - **mo.**: Paul Cayatte - **int.**: Michèle Morgan (Marie-José), Bourvil (Tardivet), Ivan Desny (Gérard Durieu), Elisabeth Manet (Veronica), Gérard Oury (dott. Bosc), Sandra Milo (Arianna), Sylvie (mamma Tardivet), Julien Carette (Benoit), Georgette Anys (signora Benoit), Georges Chamarat (Vauzanges), Jeane Marken (signora Vauzanges), Alexandra (infermiera), Renée Passeur (Carine), Candida (la modella) - **p.**: Paris-Union Film, Franco-London Film, Cei-Incom, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1958 - **d.**: Cei-Incom.

Sposare una donna brutta per garantire la tranquillità del focolare domestico è un'opinione piuttosto diffusa, anche se si tende in genere a non tradurla in realtà; e quand'è attuata pregiudizialmente è senz'altro indice di mediocrità. Ora, il marito mediocre che a un certo punto si vede a fianco anziché la « bruttona » sposata senza conquista, la stessa donna diventata improvvisamente bella per un tocco di magìa (leggi chirurgia plastica), non può reagire che da mediocre e battere in ritirata sentendo i primi morsi della gelosia, fino ad allora ignota. Nel discutibile film di Cayatte, che inutilmente prende alla fine i toni di un racconto nero anziché rimanere nei confini del dramma psicologico, il personaggio più approfondito è indubbiamente, almeno fino a un certo momento, quello del marito, assai bene reso da Bourvil; ma non si spiegano i suoi ultimi atteggiamenti, come del resto rimane un mistero il perché, cambiando faccia, Marie-José debba mutare d'un colpo, e totalmente, anche la personalità. Tutto sommato, Lo specchio a due facce *rimane uno spunto interessante male sfruttato.* (A. C.)

MISERABLES, Les (I miserabili) — **r.**: Jean-Paul Le Chanois - **s.**: dal romanzo omonimo di Victor Hugo - **sc.**: René Barjavel, Michel Audiard, J. P. Le Chanois - **f.** (Technicolor, Technirama): Jacques Natteau - **m.**: Georges Van Parys - **scg.**: Serge Pimenoff - **mo.**: Emma Le Chanois - **int.**: Jean Gabin (Jean Valjean), Bernard Blier (Javert), Bourvil (Thénardier), Danièle Delorme (Fantine), Silvia Monfort (Eponine), Gianni Esposito (Marius), Fernand Ledoux (Myriel), Béatrice Altariba (Cosetta), Jimmy Urbain (Gavroche), Serge Reggiani (rivoluzionario), Jean Murat, Lucien Baroux, Martine Havet, Jean d'Yd, Elfriede Florin, Ardisson, Bernard Musson, Julienne Paroli - **p.**: S. N. Pathé - Cinéma - Serena Film - DEFA - **o.**: Francia, 1958 - **d.**: Cineriz.

L'incontro fra Jean Gabin e Jean Valjean era pressochè inevitabile. Questa trascrizione cinematografica de I miserabili, *curata da Jean Paul Le Chanois, viene dopo molte altre. Ricordiamo, senza alcuna pretesa di completezza, quelle di Albert Capellani* (1912), *con Henry Krauss; di Frank Lloyd* (1920); *di Henry Fescourt* (1924), *con Jean Angelo; di Raymond Bernard* (1934), *con Harry Baur; di Richard Boleslawski* (1935), *con Fredric March; di Riccardo Freda* (1947), *con Gino Cervi; di Lewis Milestone* (1952), *con Michael Rennie. Le Chanois si è tenuto a una traduzione letterale del romanzo: linda, ordinata e tuttavia un tantino pedantesca.* (T.K.).

MON ONCLE (Mio zio), di Jacques Tati (**d.**: Titanus).

Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. VI, 35; *dati* VI, 44 (*Cannes* 1958).

MONTPARNASSE 19 (Montparnasse), di Jacques Becker (**c.**: Annenkov - **mo.**: Marguerite Renovi - **d.**: Cei-Incom).

Vedere giudizio di F. Bolen nel n. IX, 17; *dati* IX, 26 (*Bruxelles* 1958).

MOONRAKER (La spada di D'Artagnan) — **r.**: David MacDonald - **s.**: dal lavoro teatrale di Arthur Watkyn - **sc.**: Robert Hall, Wilfrid Eades, Alistair Bell - **f.** (Technicolor): Max Greene - **m.**: Laurie Johnson - **scg.**: Robert Jones - **mo.**: Richard Best - **int.**: George Baker (Dawlish), Sylvia Syms (Anne Wyndham), Peter Arne (Edmund Tyler alias Gregg), Marius Goring (col. Beaumont), Clive Morton (Lord Harcourt), Gary Raymond (Charles Stuart), Richard Leech (Henry Strangeways), Michael Anderson, jr. (Martin Strangeways), Paul Whitsun-Jones (Partfitt), John Le Mesurier (Cromwell), Patrick Waddington (Lord

Dorset) - **p.**: Hamilton G. Inglis per l'A.B.P.C. - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Globe.

MORTE VIENE DALLO SPAZIO, La — r.: Paolo Heusch - **s.**: Virgilio Sabel - **sc.**: Sandro Continenza, Marcello Coscia - **f.**: Mario Bava - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Beni Montresor - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Paul Hubschmid (John McLaren), Madeleine Fischer (Kathy Dandridge), Fiorella Mari (Mary McLaren), Ivo Garrani (Herbert Weisser), Dario Michaelis (Pierre Leducq), Gérard Landry (Randowsky), Jean-Jacques Delbo (Boetnikov), Massimo Zeppieri (Dennis McLaren), Giacomo Rossi Stuart, Annie Bernal; Peter Meersman, Richard MacNamara - **p.**: Royal-Lux C.C.F. - **o.**: Italia-Francia, 1958 - **d.**: Lux Film.

MURAGLIA CINESE, La, di Carlo Lizzani.
Vedere recensione di F. di Giammatteo in questo numero.

NO TIME FOR SERGEANTS (Tempi brutti per i sergenti) — r.: Mervyn Le Roy - **s.**: dalla commedia di Ira Levin e dal racconto di Mac Hyman - **sc.**: John Lee Mahin - **f.**: Harold Rosson - **m.**: Ray Heindorf - **scg.**: Malcolm Brown - **mo.**: William Ziegler - **int.**: Andy Griffith (Will Stockdale), Myron McCormick (serg. King), Nick Adams (Ben Whitledge), Murray Hamilton (Irvin Blanchard), William Fawcett (Pa Stockdale), Howard Smith (gen. Bush), Will Hutchins (ten. Bridges), Sydney Smith (gen. Polliard), Bartlett Robinson (il capitano), Jean Willes (capitano Corpo Ausiliario Femminile), James Milhollan (psichiatra), Don Knotts (caporale), Henry McCann (Cover), Dub Taylor (incaricato del Distretto Milit.), Raymond Bailey (colon.) - **p.**: Mervyn Le Roy per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Warner Bros.

La violenza satirica in senso antimilitarista di questo film (un antimilitarismo tuttavia che non convince del tutto) fa impallidire quella, pur notevole, che si poteva riscontrare in Alla larga dal mare *(Don't Go Near the Water,* 1957) *di Charles Walters, « dedicato » alla Marina americana come questo è « dedicato » all'Esercito. La vicenda del soldato Will Stockdale (il simpatico e spontaneo Andy Griffith scoperto da Kazan per* Un volto nella folla) *il quale, con la sua totale assenza di « complicazioni », mette a soqquadro interi reggimenti, è trattata nella prima parte con agilità e ritmo, ma nella seconda purtroppo scade spesso al livello di una mediocre farsa, con il risultato di compromettere il livello generale del film.* (A. C.)

ORDERS TO KILL (Ordine di uccidere), di Anthony Asquith (**d.**: Globe).
Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. VI, 37; *dati* VI, 45 (*Cannes* 1958).

PASSE DU DIABLE, Le (I figli di Gengis Khan) — r.: Jacques Dupont, Pierre Schoendoerffer - **s., sc., comm.** e **dial.**: Joseph Kessel - **f.** (Eastmancolor, Cinemascope): Raoul Coutard - **m.**: Richard Cornu - **scg.**: naturale - **mo.**: J. Dupont, P. Schoendoerffer - **int.**: attori occasionali dell'Afghanistan - **p.**: Georges de Beauregard per la Iberia Films-Gamma Film - **o.**: Francia, 1956 - **d.**: Fox.

PAYS D'OU JE VIENS, Le (Il fantastico Gilbert) — r.: Marcel Carné - **s.**: Jacques Emmanuel - **sc.**: Marcel Carné, Marcel Achard, J. Emmanuel - **f.** (Technicolor): Philippe Agostini - **m.**: Gilbert Bécaud - **scg.**: Jean Douarinou - **mo.**: Paulette Robert - **int.**: Gilbert Bécaud (Eric Perceval e Julien Barrère), Françoise Arnoul (Marinette Ardoin), Madeleine Lebeau (la farmacista), Chantal Gozzi (Minou), Jean-Pierre Bresso (Pinot), Claude Brasseur (Roland), Jean Toulout (zio Ludovico), Gabriello, Gaby Basset, Emile Drain, Numès fils - **p.**: Clément Duhour per la C.L.M. - **o.**: Francia, 1956 - **d.**: Rank.

A Marcel Carné piace spesso trascorrere dal crudo verismo, sia pure letterariamente idealizzato, al puro gioco di fantasia. In Les portes de la nuit *(Mentre Parigi dorme,* 1946) *si provò a fondere le due maniere con risultati assai discutibili. Oggi, con* Il fantastico Gilbert, *ha fatto di peggio: è ricorso a un Achard quanto mai stanco per raccontare una favola natalizia, logora e stantia: meno di un pretesto per offrire a Gilbert Becaud frequenti occasioni per cantare in un imprevedibile italiano.* (L.A.).

POT-BOUILLE (Le donne degli altri), di Julien Duvivier.
Vedere recensione e dati in un prossimo numero.

PREPOTENTI, I — r.: Mario Amendola - **s.**: Mario Amendola, Aldo Fabrizi - **sc.**: Mario Amendola, Ruggero Maccari, Aldo Fabrizi - **f.** (Realvision): Carlo

Carlini - **m.**: Gino Filippini - **scg.**: Alamanno Lawley - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Aldo Fabrizi (Cesare Panelli), Nino Taranto (Mimì Esposito), Ave Ninchi (Claudia Panelli), Mario Riva (il vigile), Wandisa Guida (Marcella Panelli), Luca Ronconi (Gennarino Esposito), Ferruccio Amendola (Alfredo Panelli), Carlo Taranto (Numa), Giuseppe Porelli (il commissario), Clara Bindi - **p.**: Sud Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Variety.

PROMESSE DI MARINAIO — **r.**: Turi Vasile - **s.**: Antonio Margheriti - **sc.**: A. Margheriti e T. Vasile - **f.** (Ferraniacolor): Mario Damicelli - **m.**: Lelio Luttazzi - **scg.**: Carlo Santonocito - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Antonio Cifariello, Inge Schoener, Renato Salvatori, Alberto Bonucci, Rosario Borelli, Nick Pagano, Luigi De Filippo, Célina Cely, Irene Hart, Luigi Pavese, Walter Santesso, Piera Arico, Grazia Maria Spina, Alice Sandro, Molly Robinson, Rita Sullivan, Agostina De Michelis, Carla Mantovani, Marilù Sangiorgi - **p.**: Titanus - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Titanus.

QUAND LA FEMME S'EN MELE (Godot) — **r.**: Yves Allégret - **s.**: dal romanzo « Sans attendre Godot » di John Amila - **sc.**: Charles Spaak - **ad. e dial.**: Jean Meckert - **f.**: André Germain - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Jean D'Eaubonne - **mo.**: Jacques Desagneaux - **int.**: Jean Servais (Godot), Edwige Feuillère (Maine), Bernard Blier (Félix), Pierre Mondy (Jo), Sophie Daumier (Colette), Jean Debucourt (Coudert), Pascale Roberts, Yves Deniaud - **p.**: Régina, Paris - Royal Film, Munich - Cino Del Duca, Roma - **o.**: Francia-Italia-Germania, 1957 - **d.**: Cino Del Duca.

RAINTREE COUNTY (L'albero della vita), di Edward Dmytryk (**d.**: M.G.M.).
Vedere giudizio di F. Bolen nel n. VI, 13; *dati* VI, 23 (*Bruxelles* 1958).

RIVIERE DES TROIS JONQUES, La (La riva delle 3 giunche) — **r.**: André Pergament - **s.**: dal romanzo di Georges Godefroy « Le gentleman de Hong-Kong » - **sc.**: Solange Térac - **f.** (Eastmancolor, Dyaliscope): Jean Bourgoin, Michel Rocca - **m.**: Daniel White - **scg.**: Daniel Guéret - **mo.**: Claude Gros - **int.**: Dominique Wilms (Dominique), Lise Bourdin (principessa Tcheliabruskoï), Jean Gaven (capitano Brisset), Howard Vernon (Igor Kourguine), Robert Dalban, Van Ca, Alain Bouvette, Chantal Desprès, Tran Van Lich, Pham Van Chuong, Ly Qooc Mau, Duaong Van Muoi, Tchao - **p.**: Eole Films-Jeannic Films - **o.**: Francia, 1956 - **d.**: Filmselezione.

RIVOLTA DEI GLADIATORI, La — **r.**: Vittorio Cottafavi - **s.**: Natividad Zaro - **sc.**: N. Zaro, G. Simonelli, E. De Concini, F. Thellung, G. P. Callegari, F. De Feo, G. P. Parolini - **f.** (Eastmancolor, Supercinescope): Mario Pacheco - **m.**: Nicolosi - **scg.**: Simont - **mo.**: L. Peña - **int.**: Gianna Maria Canale, Georges Marchal, Ettore Manni, Mara Cruz, Vega Vinci, Carlo Tamberlani, Renato Montalbano, Corrado Sanmartino, Kerima, Valeria Moriconi, Raphael Calvo, Sergio Tofano, Raphael Duran - **p.**: Alexandra Produzione, Roma - Comptoir Française de Productions, Paris - Athenea Film, Madrid - **o.**: Italia-Francia-Spagna, 1958 - **d.**: Filmar.

RUN SILENT, RUN DEEP (Mare caldo) — **r.**: Robert Wise - **s.**: dal romanzo omonimo del com. Edward L. Beach - **sc.**: John Gay - **f.**: Russell Harlan - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Edward Carrere - **mo.**: George Boemler - **eff. spec.**: Lydecker, Stine e Gillespie - **int.**: Clark Gable (com. Richardson), Burt Lancaster (ten. Jim Bledsoe), Jack Warden (Mueller), Brad Dexter (Cartwright), Don Rickles (Ruby), Nick Cravat (Russo), Joe Maross (Kohler), Mary La Roche (Laura), Eddie Foy III (Larto), Rudy Bond (Cullen) - **p.**: Harold Hecht per Jeffrey-Hecht, Hill and Lancaster - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Dear.

Sin dall'origine la società degli « indipendenti » Hecht-Hill-Lancaster ha alternato film di prestigio (Marty, La notte dello scapolo, Piombo rovente) *con produzioni spettacolari più o meno decorose* (Trapezio, Vera Cruz, L'ultimo Apache). Mare Caldo *appartiene al secondo gruppo; come* Vera Cruz *la sua formula commerciale risiede nell'accoppiamento inedito di due dei dodici nomi che, secondo gli esperti, sono le « boffo stars »* (*divi di richiamo per la cassetta*) *del firmamento hollywoodiano. Ma, contrariamente ad Aldrich, Robert Wise è regista esecutore: per fare un buon film gli è indispensabile un buon scenario. Non lo poteva trovare nel « bestseller »* 1955 *di Edward L. Beach, ex-addetto navale di Eisenhower, e ha*

così narrato con le consuete cadenze della « suspense » sommergibilistica e un esplicito sottofondo militaristico la storia di un Achab in divisa (il suo Moby Dick è rappresentato da un caccia giapponese) e da uno Starbuck, comandante in seconda, rispettivamente Clark Gable e Burt Lancaster. Applicata ideologicamente la tecnica di un colpo al cerchio e uno alla botte, Mare caldo *si conclude con un finale che fa il paio con quello del fordiano* Massacro di Fort Apache. (M. M.)

SAD SACK, The (Il marmittone) — r.: George Marshall - **s.** e **sc.:** Edmund Beloin, Nate Monaster sul personaggio creato dal disegnatore George Baker - **f.** (Vistavision): Loyal Griggs - **m.:** Walter Scharf - **scg.:** Hal Pereira, John Goodman - **mo.:** Archie Marshek - **int.:** Jerry Lewis (Bixby), David Wayne (Dolan), Phyllis Kirk (magg. Shelton), Peter Lorre (Abdul), Joe Mantell (Stan Wenaslawsky), Gene Evans (serg. Pulley), George Dolenz (Alì Mustafà), Liliane Montevecchi (Zita), Shepperd Strudwick (gen. Vanderlip), Abraham Sofaer (Hassim) - **p.:** Hal B. Wallis Production - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** Paramount.

Ispirato ad un noto personaggio dei « cartoons » di George Baker (conosciuto anche in Italia, dove trovò ospitalità su « La Sera »), il film di Marshall si muove nei risaputi binari della farsa militare, con una certa dose di spregiudicatezza e con un dialogo spesso divertente. Jerry Lewis, sempre godibilissimo, torna ad appoggiarsi ad una « spalla », nel caso: David Wayne. In una parte del tutto secondaria Peter Lorre dà ottima prova di quell'estro umoristico, già dispiegato in Silk Stockings *e in* The Story of Mankind. (E. G. L.)

SFIDA, La, di Francesco Rosi (**d.:** Lux).

Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. X-XI, 25; *dati* X-XI, 32 (*Venezia* 1958).

SHEEPMAN, The (La legge del più forte) — r.: George Marshall - **s.:** James Edward Grant - **adatt.:** William Roberts - **sc.:** William Bowers - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Robert Bronner - **m.:** Jeff Alexander - **scg.:** William A. Horning, Malcolm Brown - **mo.:** Ralph E. Winters - **int.:** Glenn Ford (Jason Okey), Shirley MacLaine (Lily Payton), Leslie Nielsen (« colonel » Bedford), Mickey Shaughnessy (Jumbo), Edgar Buchanan (Milt), Willis Bouchey (sig. Payton), Pernell Roberts (Choctaw), Buzz Henry (Red), Pedro Gonzales Gonzales (Angelo) - **p.:** Edmund Grainger per la Metro Goldwyn Mayer - **o.:** U.S.A., 1958 - **d.:** M.G.M.

« Sheepman, *cioè pecoraio, era nel West uno degli insulti peggiori », leggiamo in « The Cowboy Encyclopedia » di Bruce Grant. Gli allevatori di bestiame furono sempre contrari alle pecore, accusate di puzzare, di distruggere i pascoli e di inquinare le fonti d'acqua. George Marshall, un veterano del western sofisticato, svolge in questo film la solita vicenda dell'eroe solo contro tutti. Non si può dire che James Edward Grant, autore del soggetto, abbia fatto un grande sforzo di originalità. In cambio il tono paraumoristico è quasi sempre azzeccato e Glenn Ford se la cava con la disinvoltura abituale.* (T.K.).

SISSI, SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN (Sissi, destino di un'imperatrice), di Ernst Marischka (**d.:** De Laurentiis).

Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. VI, 41; *dati* VI, 43 (*Cannes* 1958).

SOLITI IGNOTI, I, di Mario Monicelli (**d.:** Lux).

Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. X-XI, 40; *dati* X-XI, 47 (*Venezia* 1958, *Sez. informativa*).

STAGE STRUCK (Fascino del palcoscenico), di Sidney Lumet.

Vedere recensione di T. Ranieri e dati in questo numero.

TEACHER'S PET (Dieci in amore) — r.: George Seaton -**s.** e **sc.:** Fay e Michael Kanin - **f.** (Vistavision): Haskell Boggs - **m.:** Roy Webb - **scg.:** Hal Peireira, Earl Hedrick - **mo.:** Alma Macrorie - **int.:** Clark Gable (James Gannon), Doris Day (Erica Stone), Gig Young (dott. Hugo Pine), Mamie Van Doren (Peggy De Fore), Marion Ross (Katy Fuller), Nick Adams (Barney Kovac), Vivian Nathan (signora Kovac), Peter Baldwin, Harry Antrim, Charles Lane, Florenz Ames, Jack Albertson - **p.:** William Perlberg per la Perlberg-Seaton Production - **o.:** U.S.A., 1957 - **d.:** Paramount.

TEN NORTH FREDERICK (Un pugno di polvere) — r.: Philip Dunne - **s.:** dal romanzo di John O'Hara - **sc.:** Philip Dunne - **f.** (Cinemascope): Joe MacDonald - **m.:** Leigh Harline - **scg.:** Lyle R. Wheeler, Addison Hehr - **mo.:**

David Bretherton - **int.**: Gary Cooper (Joe Chapin), Diane Varsi (Ann Chapin), Suzy Parker (Kate Drummond), Geraldine Fitzgerald (Edith Chapin), Tom Tully (Slattery), Ray Stricklyn (Joby Chapin), Stuart Whitman (Charley Bongiorno), Philip Ober (Lloyd Williams), John Emery (Paul Donaldson), Linda Watkins (Peg Slattery), Barbara Nichols (Stella), Joe McGuinn (dott. English), Jess Kirkpatrick (Arthur McHenry), Nolan Leary (Harry Jackson), Helen Wallace (Marian Jackson) - **p.**: Charles Brackett per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Fox.

Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. IX, 29 (*Locarno* 1958).

TOTO' A PARIGI — r.: Camillo Mastrocinque - **s.**: Vittorio Metz, Roberto Gianviti - **sc.**: Metz, Gianviti, René Barjavel - **f.**: Alvaro Mancori - **m.**: Gorni Kramer - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Totò, Lauretta Masiero, Sylva Koscina, Fernand Gravey, Philippe Clay, Paul Guers, Francis Blanche, Fanfulla, Memmo Carotenuto, Luigi Pavese, Tiberio Mitri, Agostino Salvietti - **p.**: Jolly Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Titanus.

UNDERWATER WARRIOR (Gli arditi degli abissi) — r.: Andrew Marton - **s.**: Gene Levitt - **sc.**: G. Levitt - **f.** (Cinemascope): Joseph Biroc - **f. sott.**: Lamar Boren - **m.**: Harry Sukman - **mo.**: Charles Craft - **int.**: Dan Dailey (Com. David Forest), Claire Kelly (Anne Whitmore), James Gregory (Com. William Arnold), Ross Martin (Joe O'Brian), Raymond Bailey (Amm. Ashton), Alex Gerry (il comandante), Genie Coree (Marie), Charles Keane (il capitano), Jon Lindbergh (un ufficiale), Zale Parry (una nuotatrice), Alex Fane (Davey, jr.) - **p.**: Ivan Tors per la Underwater Productions - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: M.G.M.

VENEZIA, LA LUNA E TU — r.: Dino Risi - **s. e sc.**: D. Risi, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa - **f.** (Eastmancolor): Tonino Delli Colli - **m.**: Lelio Luttazzi - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Marisa Allasio, Alberto Sordi, Inge Schoener, Niki Dantine, Riccardo Garrone, Luciano Marcelli, Marisa Castellani, Jole Mauro, Nino Manfredi, Dina De Santis, Lily Mantovani, Giulio Tomei - **p.**: Silvio Clementelli per la Titanus-S.G.C. - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Titanus.

Mai Dino Risi, cui pur concedemmo un quarto d'ora di stima, era sceso tanto in basso, proponendoci una storia più grossolana di questa, dove certi umori romaneschi sono trasferiti nel clima della Laguna senza alcun rispetto per le latitudini. Alberto Sordi, lunare gondoliere veneziano con rabbrividenti cadenze dialettali, e Marisa Allasio, che ancor meno pretende di uscire dagli schemi dei suoi precedenti personaggi, pagano lo scotto della più avvilente tendenza del cinema italiano, quella che pretende di propagandare non tanto le bellezze turistiche del nostro Paese quanto il gallismo, più presunto che reale, dei suoi abitanti. (L. A.)

VIA COL PARA... VENTO — r.: Mario Costa - **s.**: Guido Paolucci - **sc.**: Nino Stresa, Dino Verde, Mario Costa - **f.**: Giuseppe La Torre - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Alfredo Montori - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Maurizio Arena (Alberto), Janet Vidor (Jeannette), Memmo Carotenuto (Amilcare), Carlo Campanini (zio Pasquale), Dolores Palumbo (zia Angelica), Gisella Sofio (Giacinta), Alberto Talegalli (proprietario del teatro), Marco Tulli (Bellosguardo), Tino Scotti (Jack Mitraglia), Nietta Zocchi, Cristina Pall, Nino Milano, Renato Montalbano - **p.**: Unione Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Indipendenti regionali.

VREDENS DAG (Dies Irae), di Carl Th. Dreyer (**d.**: Globe).

Di questo « classico » della storia del cinema — apparso sugli schermi italiani a quindici anni dalla data di uscita in Danimarca e a undici dalla prima proiezione in Italia (alla Mostra di Venezia 1947) *— « Bianco e Nero » si è occupata più volte nel corso degli ultimi anni. Rimandiamo quindi il lettore ai seguenti saggi e citazioni*:

CARL VINCENT: *« Carl Th. Dreyer e la sua opera », in « Bianco e Nero » n.* X, 1949, *pag.* 14.

*** « Vredens Dag (*Dies Irae*) », (*in « Filmografia ragionata di Dreyer »*), *in « Bianco e Nero » n.* X, 1949, *pag.* 28.

GIULIO CESARE CASTELLO: *« I libri », in « Bianco e Nero » n.* VI, 1951, *pag.* 66.

FRANCESCO BOLZONI: *« Elementi di spiritualità nel* Dies Irae *» (in « Il tema religioso nel film »), in « Bianco e Nero » n.* V, 1955, *pag.* 18.

BOERGE TROLLE: « *Il mondo di Carl Theodor Dreyer* », *in* « *Bianco e Nero* » *n.* VI, 1955, *pag.* 43.

NINO GHELLI: « Ordet *di Carl Theodor Dreyer* », *in* « *Bianco e Nero* » *n.* IX-X, 1955, *pag.* 11-13.

GUIDO CINCOTTI: « *Premessa* », *in* « *Bianco e Nero* » *n.* VIII-IX, 1956, *pag.* 8.

ALBERTO LONGATTI: « Vampyr *di Carl Th. Dreyer* », *in* « *Bianco e Nero* » *n.* V, 1958, *spec. pag.* 23.

Per i dati del film rimandiamo il lettore — oltre a quelli contenuti nella filmografia ragionata (« *Bianco e Nero* » *n.* X, 1949, *pag.* 28) *— a quelli apparsi nella filmografia di Dreyer in* « *Bianco e Nero* » *n. VI,* 1955, *pag.* 58.

WHOLE TRUTH, The (Tutta la verità) — r.: John Guillermin - **s.**: dal lavoro teatrale di Philip Mackie - **sc.**: Jonathan Latimer - **f.**: Wilkie Cooper - **m.**: Mischa Spoliansky - **scg.**: Tony Masters - **mo.**: Gerry Hambling - **int.**: Stewart Granger (Max Poulton), Donna Reed (Carol Poulton), George Sanders (Carliss), Gianna Maria Canale (Gina Bertini), Michael Shillo (ispettore Simon), Richard Molinas (Gilbert), Peter Dyneley (Willy Reichel), John van Eyssen (Archer), Philip Vickers (Jack Leslie), Jimmy Thompson (primo assistente), Hy Hazel (signora americana), Agnes Lauchlan (la signora inglese), Carlo Giustini (il direttore), Jacques Cey (barman), Hugo De Vernier (impieg. albergo), Yves Chanteau (Rouget), Jean Driant (il cameriere), Joan Benham (la ragazza), Mignon O'Doherty (signora Plump), Jan Holden (signora Witty), Laurie Main (sig. Beefy) - **p.**: Jack Clayton per la Romulus - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Ceiad.

WILD IS THE WIND (Selvaggio è il vento) — r.: George Cukor - **s.**: Vittorio Nino Novarese - **sc.**: Arnold Schulman - **f.** (Vistavision): Charles Lang, jr. - **m.**: Dimitri Tiomkin - **scg.**: Hal Pereira, Tambi Larsen - **mo.**: Warren Low - **int.**: Anna Magnani (Gioia), Anthony Quinn (Gino), Anthony Franciosa (Bene), Dolores Hart (Angie), Joseph Calleia (Alberto), Lili Valenty (Teresa) - **p.**: Hal Wallis per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1957-58.

La prima parte del film scopre la mano di Cukor nello studio attento di un ambiente e di alcune psicologie primitive. L'ingresso della seconda moglie nella casa del piccolo « barone delle pecore », il suo disagio fra tante presenze estranee, le sue timide speranze, hanno una felice coloritura nella recitazione di Anna Magnani. Poi la vicenda scade dal registro intimista, non privo di notazioni umoristiche, al tono melodrammatico. Il vino, il sesso e la gelosia sembrano i componenti indispensabili di ogni storia « all'italiana » girata a Hollywood: ma qui la formula funziona anche meno del solito. Fra gli interpreti, il migliore è ancora una volta Anthony Quinn, alle prese con un'intelligente variazione sul tema di Zampanò. (T. K.)

WIND CANNOT READ, The (Il vento non sa leggere), di Ralph Thomas.
Vedere giudizio di D. T. Moya e G. Poggi e dati in questo numero (Festival di San Francisco).

ZITELLONI, Gli — r.: Giorgio Bianchi - **s.** e **sc.**: Silvio Amadio, Antonio Amurri, Mario Guerra, Carlo Romano - **f.**: Tino Santoni, Manolo Berengher - **m.**: Italo Greco - **scg.**: Lamberto Giovagnoli - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Vittorio De Sica (prof. Landi), Walter Chiari (Marcello), Maria Luz Galicia (Gina), Mario Riva (il giudice), Mario Carotenuto (il presidente del tribunale), Rina Morelli (Adalgisa), Aroldo Tieri (il marito), Lianella Carell (Carmen), Lilia Landi (Olga) - **p.**: Emo Bistolfi per la Cineproduzione E. Bistolfi, Roma e Union Film, Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1958 - **d.**: Warner Bros.

Riedizioni

BIG CARNIVAL, The o **The ACE IN THE HOLE (L'asso nella manica)** - **r.**: Billy Wilder - **s.** e **sc.**: B. Wilder, Lesser Samuels e Walter Newman da un fatto di cronaca - **f.**: Charles Lang, jr. - **m.**: Hugo Friedhofer - **scg.**: Earl Hedrick, Hal Pereira - **mo.**: Doane Harrison, Arthur Schmidt - **int.**: Kirk Dou-

glas (Charles Tatum), Jan Sterling (Lorraine), Bob Arthur (Herbie Cook), Porter Hall (Jacob Q. Boot), Frank Cady (sig. Federber), Richard Benedict (Leo Minosa), Ray Teal (sceriffo), Lewis Martin (MacCardle), John Berkes (papà Minosa), Frank Jaquet (Smallet), Harry Harvey (dott. Nilton), Richard Gaines (Nagel), Gene Evans, Frances Dominguez, Bob Bumpas, Geraldine Hall - **p.**: B. Wilder per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: Paramount.

DARK PAST (All'alba non sarete vivi - già: **Pazzia) — r.**: Rudolph Maté - **s.**: dal lavoro teatrale « Blind Alley » di James Warwick - **sc.**: Philip MacDonald, Michael Blankfort e Albert Duffy - **adatt.**: Malvin Wald e Oscar Saul - **f.**: Joseph Walker - **m.**: George Duning - **scg.**: Cary Odell - **mo.**: Viola Lawrence - **int.**: William Holden, Lee J. Cobb, Nina Foch, Adele Jergens, Stephen Dunne, Lois Maxwell, Berry Kroeger, Steven Geray, Wilton Graff, Robert Osterloh, Kathryn Card, Bobby Hyatt, Ellen Corby, Charles Cane, Robert B. Williams - **p.**: Buddy Adler per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1948 - **d.**: regionale.

FLYING LEATHERNECKS (I diavoli alati) - **r.**: Nicholas Ray - **s.**: Kenneth Gamet - **sc.**: James Edward Grant - **f.** (Technicolor): William E. Snyder - **m.**: Roy Webb - **scg.**: Albert S. D'Agostino, James W. Sullivan - **mo.**: Scherman Todd - **int.**: John Wayne (magg. Dan Kirby), Robert Ryan (cap. Carl Griffin), Don Taylor (ten. « Cowboy » Blithe), William Harrigan (ten. Joe Curan), Janis Carter (Joan Kirby), Jay C. Flippen (serg. magg. Clancy), Carleton Young (cap. McAllister), Brett King (ten. Stark), Maurice Jara (ten. Vegay), Steve Flagg (ten. Jorgensen), Britt Norton (ten. Tanner), Adam Williams (ten. Molotke), Lynn Stalmaster (ten. Castle), John Mallory (ten. Black), James Dobson (ten. McCabe), Michael Devery, Douglas Henderson, Ralph Cook, Adam York, Gail Davis, Gordon Gebert, Melville Robert, Elaine Robert - **p.**: Edmund Grainger per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: Rank.

TASK FORCE (Aquile dal mare) — r.: Delmes Daves - **s.** e **sc.**: Delmer Daves - **f.** (Technicolor): Robert Burks, Wilfrid M. Cline - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Leo K. Kuter - **mo.**: Alan Crosland, jr. - **int.**: Gary Cooper (contrammiraglio Jonathan L. Scott), Jane Wyatt (Mary Morgan), Wayne Morris (McKinney), Walter Brennan (Pete Richard), Julie London (Barbara McKinney), Bruce Bennett (McCluskey), Jack Holt (Reeves), Stanley Ridges (Bentley), John Ridgely (Dixie Rankin), Richard Rober (Jack Southern), Art Baker (Vincent), Moroni Olsen (Ames), Ray Montgomery (un pilota), Harlan Warde (Timmy), James Holden (Tom Cooper), Rory Mallison (Jerry Morgan), John Galiaudet (Jennings), Warren Douglas (Winston) - **p.**: Jerry Wald per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1949 - **d.**: INDIEF.

T-MEN (T-Men contro i fuorilegge) — r.: Anthony Mann - **s.**: da un racconto di Virginia Kellogg - **sc.**: John C. Higgins - **f.**: John Alton - **m.**: Paul Sawtell, Emil Cadkin - **scg.**: Edward C. Jewell - **mo.**: Fred Allen - **int.**: Dennis O'Keefe, Alfred Ryder, Wallace Ford, Mary Meade, June Lockhart, Charles McGraw, Jane Randolph, Herbert Hayes, Art Smith, Jack Overman, Jim Bannon, John Wengraf, William Malter - **p.**: Edward Small e Aubrey Schenck per la Eagle Lion-Hollywood - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: regionale.

MICHELE LACALAMITA Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
« La Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441